三弦藝術論
王耀華 著
中國三弦音樂與日本沖繩三綫音樂之比較研究
下卷

三弦艺术论

中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究

王耀华 著

下 卷

海峡文艺出版社

中央音乐学院图书馆惠存
王耀华敬赠
一九九五年三月[illegible]日

目　录

下　卷

中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究

第一章　冲绳复合艺能文化与中琉三弦音乐之比较研究……（1）

第一节　冲绳的复合艺能文化与三线音乐……（1）

一、复合性艺能文化……（1）

（一）化合式复合性艺能文化……（3）

（二）并列式复合性艺能文化……（4）

二、三线音乐……（6）

第二节　中琉音乐文化交流之途径与特征……（8）

一、中琉音乐文化交流之途径……（8）

（一）随着琉球国王定期入贡中国而移播……（8）

（二）随着中国朝廷对琉球国王进行册封的册封使团及其活动而传播……（10）

（三）随着华人迁涉琉球或其他方式的人员来往而移播……（14）

（四）经由琉球学生来华留学而移播……（16）

二、中琉音乐文化交流之特征……………………………(18)
第三节 关于中琉音乐文化之比较研究…………………(20)
一、冲绳艺能文化的复合性与多视角、多层次、多
学科的综合性研究……………………………(20)
二、俗乐的雅化及其追根寻源…………………………(22)

第二章 冲绳“工工四”谱与中国工尺谱……………(24)
第一节 定弦法………………………………………………(24)
一、由音程谱向指位谱的变化…………………………(24)
二、冲绳三线定弦法与中国三弦定弦法………………(25)
第二节 谱字…………………………………………………(31)
一、“工工四”名称由来之推测…………………………(31)
二、冲绳“工工四”与中国工尺谱之谱字比较………(31)
三、“工工四”与中国三弦“天干谱”…………………(35)
第三节 时值记号……………………………………………(38)
一、节奏的表示及其溯源………………………………(38)
二、以人脉表示速度……………………………………(42)
第四节 小结…………………………………………………(43)

第三章 冲绳三线“一扬调子”与中国三弦正调
定弦法……………………………………………(44)
第一节 冲绳三线“一扬调子”与中国三弦正调定弦
法…………………………………………………(44)
第二节 一扬调子的曲目在各工工四谱本中…………(45)
一、《绫蝶节》与《蝶小节》……………………………(46)
二、《东里节》……………………………………………(48)
三、《古见之浦节》………………………………………(49)

第三节　一扬调子曲目的音律试析……………………（51）
一、大浜安伴氏《八重山古典民谣全集》……………（52）
二、照喜名朝一氏演奏录音……………………………（52）
三、野村流古典音乐保存会《琉球舞蹈曲大全集》…（53）
四、伊集《打花鼓之歌》………………………………（53）
第四节　《打花鼓之歌》的考察…………………………（55）

第四章　日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易
及其规律……………………………………………（60）
第一节　日本冲绳音乐对中国曲调的受容………………（60）
一、曲调或曲调风格与中国曲调有直接或间接联系
的………………………………………………………（61）
二、明显从中国的两种曲目接受影响的曲调…………（64）
三、需经溯源方可寻出原型的…………………………（65）
第二节　冲绳音乐对中国曲调进行变易的三种模式……（65）
一、伊集《打花鼓之歌》模式…………………………（66）
二、《颂王声》模式……………………………………（69）
三、《齐空公》模式……………………………………（75）
第三节　从三种“模式”寻其变易规律…………………（77）
一、三个阶段的假设及其变易…………………………（77）
二、三种“模式”在音阶旋法变易方面的规律………（79）

第五章　冲绳三线音乐的多音性与中国三弦音乐
中的复音因素……………………………………（81）
第一节　冲绳三线音乐的多音性…………………………（81）
一、三线与歌唱之间的多音性…………………………（81）
二、三线与其他伴奏乐器之间的多音性………………（86）

(一) 三线与筝……………………………………………(86)
(二) 三线与笛……………………………………………(87)
(三) 三线与鼓……………………………………………(88)
第二节　中国三弦音乐中的复音因素…………………(90)
一、三弦与歌唱之间的复音因素……………………(90)
(一) 支声式………………………………………………(90)
(二) 固定音型式…………………………………………(92)
(三) 对比式………………………………………………(94)
二、三弦与其他乐器之间的复音因素………………(97)
(一) 在歌唱伴奏中，三弦与其他乐器之间的复音因素……(98)
(二) 传统器乐曲中，三弦与其他乐器之间的复音因素……(101)
三、三弦乐器自身演奏中的复音因素………………(106)
第三节　冲绳三线音乐的多音性与中国三弦音乐中的复音因素……………………………………………(109)
一、基本音乐思维方式………………………………(109)
二、客观存在的复音技巧……………………………(111)
第六章　三线演奏方式的冲绳特色及其与中国音乐的联系………………………………………………(114)
第一节　弦声一体与中国“琴歌”……………………(114)
第二节　以拨弹为主与“一点一弹”…………………(122)
一、以拨弹为主与《文林聚宝万卷星罗》三弦谱……(123)
二、以拨弹为主与福建南曲三弦弹奏法……………(124)
第三节　弦简声繁与谱简腔繁………………………(125)
第七章　冲绳与中国的《打花鼓》——民俗音乐考察实例之一——……………(129)

第一节　关于中国的《打花鼓》……………………………(129)
一、花鼓舞……………………………………………(129)
(一) 安徽花鼓……………………………………………(131)
(二) 山东花鼓……………………………………………(132)
(三) 湖南、湖北花鼓……………………………………(134)
(四) 陕西、山西花鼓……………………………………(135)
(五) 江苏花鼓舞…………………………………………(137)
(六) 福建打花鼓…………………………………………(138)
二、花鼓灯……………………………………………(139)
三、作为戏曲剧目的《打花鼓》………………………(143)
四、作为戏曲剧种的“花鼓戏”………………………(144)
(一) 湖南花鼓戏…………………………………………(145)
(二) 湖北花鼓戏…………………………………………(146)
第二节　关于冲绳的“打花鼓”…………………………(148)

第八章　中国与冲绳的《划龙船》与《龙船歌》
——民俗音乐考察实例之二——……………(154)
第一节　划龙船的由来……………………………………(155)
第二节　福建和中国其他地方的“龙船歌”……………(157)
一、云霄《龙船歌》……………………………………(158)
二、诏安《龙船鼓歌》…………………………………(159)
三、仙游《龙鼓诗》……………………………………(160)
四、泉州《采莲歌》……………………………………(161)
第三节　冲绳的龙船歌……………………………………(162)
一、演唱时间和场合……………………………………(162)
二、节奏……………………………………………………(163)
三、演唱方式………………………………………………(163)

四、演唱内容……………………………………………(163)
五、演唱语言……………………………………………(166)
六、音阶、旋法…………………………………………(168)

第九章　冲绳三线古典音乐与中国传统音乐中的
　　一曲多变运用…………………………………(173)
第一节　冲绳三线古典音乐一曲多用的历史考察………(173)
一、一曲多词与一曲多变运用…………………………(173)
二、《屋嘉比朝寄工工四》中的同名曲的多种变
　　体…………………………………………………(180)
(一)《高祢久节》…………………………………(180)
(二)《立云节》……………………………………(183)
(三)《百名节》……………………………………(185)
第二节　冲绳三线古典音乐一曲多变运用的现状考
　　察…………………………………………………(189)
一、"扬"之义…………………………………………(190)
(一)定弦法的改变…………………………………(190)
(二)全体旋律往高音区移位………………………(190)
(三)部分旋律音区的提高和移位…………………(198)
二、"下出"……………………………………………(199)
三、"本"、"早"、"中"、"长"、"昔"…………(201)
四、《千鸟节》与《浜千鸟节》………………………(205)
第三节　冲绳三线古典音乐与中国传统音乐的"一曲
　　多变运用"………………………………………(209)
一、中国传统音乐中的"一曲多变运用"……………(209)
二、冲绳与中国"一曲多变运用"的关联……………(211)
(一)具体音乐现象方面的考察……………………(212)

（二）音乐美学观方面的考察……………………………（215）

第十章　冲绳三线古典音乐中所体现的音乐思想与中国古代音乐思想……………………………（217）

第一节　琉球王朝宫廷音乐中所体现的音乐思想与中国儒家音乐思想……………………………（217）

一、以乐教为主的音乐功能……………………………（217）

二、以伦理道德为核心的音乐内容和“清、淡、雅”的音乐风格……………………………（225）

第二节　琉球组舞音乐和以写意为主的音乐美学观……（230）

一、中国传统音乐中的写意性特点……………………（230）

二、琉球组舞及其音乐中的综合性、虚拟性、程式性……………………………（231）

第三节　《歌道要法》与中国唱论……………………（233）

一、深悟曲性……………………………（235）

二、力戒自满……………………………（238）

后记……………………………（241）

附录：一、图版索引……………………………（243）

二、谱例索引……………………………（247）

三、参考文献……………………………（258）

而来，高宫城创作的《花卖之缘》由《芦苅》蜕化而来。在结构形式方面，组舞的自报家门、道行口说、歌唱形式、同吟、舞台结构、伴奏乐队、装束等，均与能乐有密切的关联。自报家门，在能乐中称为“名乘”，是在人物上场时，将自己的姓名、住所、身份告知观众，在组舞的《大川敌讨》、《执心钟入》、《铭苅子》等剧目中，都有类似的表现手法。道行口说，是接在自报家门之后的一种歌唱形式，叙唱旅行途中的景色，表达人物的内心感情和愿望。组舞中的许多道行口说都是沿袭能乐。在能乐中，下歌、上歌是两种有一定结构规格的歌唱形式，常用作叙事、抒情，由主角、次角演唱，这种歌唱形式亦被组舞所吸收。同吟，是能乐中主角与次角的共同歌唱，这种形式在组舞中也不乏其例。组舞的伴奏乐队，也大致与能乐相同，有大鼓、笛、鼓等，只是增加了三弦和筝。他如，组舞的舞台装置、舞蹈动作和化装方面，都和能乐有许多共同之处。只是从整体看，组舞比能乐更倾向于写实，更靠近于现代戏剧，可以把组舞看作是由能乐向现代戏剧过渡的一个环节。

关于组舞与中国戏曲的关联问题，笔者曾在《琉球组舞与中国戏曲》❶一文中作过初步分析。在基本思想方面，组舞四十七出中，四十六出是以忠孝节义为内容，而与中国传统的儒家思想密切相关。在基本特征方面，组舞与中国戏曲相同的，都具备综合性、虚拟性、程式性等特点。在基本美学原则方面，组舞与中国戏曲都贯穿着以写意为主的美学观，不只是单纯追求形似，而是着力于神似，注重了描写对象的神韵、本质的表现。

（二）并列式复合性艺能文化

指的是多种因素以各自相对独立的方式存在，保留着较多的原有成份，形成诸种艺能形式的并置状态。冲绳诸岛野外芸能中

❶《琉球·中国音乐比较论》第132—139页，那霸出版社，1987，那霸。

的土著艺能、日本本土系艺能、中国系艺能，就是按其来源而将多种因素各自相对独立保存的并列式复合性艺能文化。

土著艺能，也有人称之为固有艺能。这指的是生长、发育于冲绳地方、最具本地特色的艺能形式。尤其与御岳、朝神等神事信仰相关。其中，臼太鼓，是在予祝世果报和海神祭的神事行事中演出的艺能形式，由妇女围成圆阵而舞蹈，歌词是八、八、八、六型的古式，曲调有四五十种，以缓慢的对国王的赞颂歌唱为开始，逐渐转为快速，其舞蹈动作与奥摩罗歌唱中的古式动作相同。哎萨，是在昔时七月十五夜盂兰盆节由青年男子表演的古式舞蹈，挨家挨户地访问、祝福，直至天明。他如：棒舞、狮子舞、地方组舞以及舞蹈，是在旧历八月十日至十五日感谢丰收的行事中表演的艺能。这些艺能均保留着较为浓郁的冲绳传统艺能的风格特点。

日本本土系艺能，大约是从室町到江户初期由日本本土传入冲绳的艺能形式。其传播者多为僧侣。至今仍遗存下来的有：传承于泡濑、宜野座的京太郎，流传于读谷高志保的马舞、于旧历正月二十日在那霸游廓表演的首里马，以及已经包括在组舞中的道行口说等。这些艺能形式均具有较明显的日本本土艺能的风格特点。

中国系艺能，是昔时由中国传入冲绳的艺能形式。其中，打花鼓是过去在久米村的中国移民及其后代中流行、现在传播于中城村伊集部落的舞蹈，虽然其具体人物、情节、音乐与中国打花鼓有一定区别，但是人物装束、服装、道具、舞蹈动作，均保留着鲜明的中国风格，歌词亦与中国打花鼓的部分歌词相同❶。路次乐，原来是中国的王公贵族出行时的音乐，后来传播到冲绳，

---

❶具体分析请参见《琉球、中国音乐比较论》第110—131页。那霸出版社，1987，那霸。

作为首里王府的仪式音乐，现在保存于今归仁村涌川部落。唐舞，是流传在津坚岛的集体舞蹈。

值得注意的，是在以上并列式的复合性艺能文化中，也存在着局部性的化合式情况。如：中国系艺能中的打花鼓，其曲调一听就是琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，旋律中突出大三度、小二度的进行，但是，如果仔细分析的话，其旋律骨架、旋律线状、结构形式，均与中国《茉莉花》曲调有着紧密关联❶。因此，可以把冲绳的《打花鼓之歌》看成是中国《茉莉花》的旋律框架、结构形式与琉球音阶的混合交融的化合体。然而，从《打花鼓》整体看，又属于并列式的中国系艺能。所以，我们将《打花鼓之歌》称为并列式中的局部性化合式。

二、三线音乐

冲绳三线音乐的复合性主要表现在：它既扎根于冲绳的固有音乐艺能形式，又从中国三弦及其音乐吸收了丰富的养分，同时还接受了来自日本本土的反影响。

如本论中卷第二章所述，三弦入传冲绳之最初，就与琉歌紧相伴随，并与冲绳固有的歌唱形式奥摩罗密切相关，琉歌中的诸多因素均来源于奥摩罗，有许多歌词乃直接由奥摩罗改写而成。因此，从某种意义上说，奥摩罗是三线音乐主流的琉歌的母体。此后，三线音乐一直都以冲绳固有的歌唱形式中的曲调（如：民俗艺能中的歌唱、民歌曲调等）来充实自己。因此，我们可以说，冲绳三线音乐的根是牢扎于冲绳固有的音乐艺能的基础上的。

然而，在冲绳的三线及其音乐中，无论是形状、名称的语源、三线与歌唱的关系、调弦法、乐谱（记谱法）、乐曲（曲调）、

❶具体分析请参见本卷第三章。

音阶等方面，都与中国的三弦有着密切的关联。在形状方面，如上卷第二章所述，中国三弦有大三弦、中三弦、小三弦三种类别，冲绳三线的形状大致与中国南方的小三弦相同，只是冲绳三线的胴比中国的小三弦稍大，杆稍短，声音的共鸣较好。冲绳三线的名称的语源大约可从两个方面进行考察。一是在琉球方言中，称作Samisin、Samisen、Samsin、Samsen、Siamisin、Siamisen、Siamsin、Siamsen等，这些读法似与福建南部方言读音有一定联系，在福建南部方言（闽南话）中，“三弦”念作Samhian，其中，Sam的m音，似可看作是Siamsin、Siamisin的m、mi音的来源。另一种是琉球标准语的读法，三线念作Sansin，其语源似与北京话有一定关系，因为在北京话中，“三弦”念作Sanxian，其中，San的n音，与琉球标准语San的n音相同。从历史上看，册封使以北京音为正统的中国语的发音教给琉球人，因此，Sansin的发音接近于北京音。在三线与歌唱的关系方面，在冲绳古典音乐中，歌唱一定用三线来伴奏，不存在三线脱离歌唱而单独演奏的情况。在中国，三弦是各种说唱音乐的主要伴奏乐器。在福建南曲中，三弦与琵琶、洞箫、二弦在一起为歌唱伴奏。余如：记谱法、定弦法、音阶、曲调、唱奏关系、演奏方式、一曲多词、音乐思想等方面，冲绳三线音乐都与中国三弦音乐有着紧密的关联。具体分析请参见本卷此后各章。

日本本土的三味线乃由冲绳传入，这已成为定说，同时，也可以在冲绳三线及其音乐中发现许多来自于日本本土三味线的反影响。在形制方面，如前所述，冲绳三线与中国小三弦相比较，琴杆较短，琴胴较大，这后一点似与日本本土的影响有关。并且在幪蛇皮的方法方面。也像日本本土那样全面紧贴，以防止张力的松弛。三线各部位的名称也与日本本土基本相同。[7] 在三线歌

[7] 具体对照请参见本书中卷图65。

曲的歌词方面，受日本本土影响的典型例子是《仲风节》，其歌词的音节是七、五、八、六，前半部的七、五音节与日本本土的和歌结构相同，后半部的八、六音节与冲绳的传统琉歌结构相同，正因为它兼具日本本土和歌与冲绳琉歌等两方面的特点，被认为是一种居于中间状态的歌唱形式，所以才称之为《仲风节》。“口说”是直接从日本本土传入冲绳的歌唱形式。其歌词格式中，占绝对多数的是与日本本土和歌相同的七、五、七、五、七、五型；歌词所用语汇，基本上是日本本地的大和语言；音阶多是律音阶。

冲绳的三线音乐，正是在长期的发展过程中，将冲绳的固有音乐艺能文化，与日本本土和中国的音乐文化影响相交融而形成的混合性音乐文化。

以上冲绳艺能文化和三线音乐的复合性特点，应当成为进行中琉音乐文化比较研究的一个基本出发点。

第二节　中琉音乐文化交流之途径与特征

一、中琉音乐文化交流之途径

中琉音乐文化之交流乃伴随着中国与冲绳的人文、政治、经济、文化交流而进行的。虽然根据考古发现和文献记载，中国与冲绳的历史关系有着悠久的渊源，但中国音乐文化的输入冲绳，主要是在公元1372至1879年间，随着中琉密切关系之发展及频繁交往而完成。其经由途径主要有如下四个方面。

（一）随着琉球国王定期入贡中国而移播

在中琉关系史上，“入贡”是维持和发展关系的重要方式之

一。就贡期而言，大致可分三个阶段[1]：第一阶段为“放任时期”，自公元1372至1471年；第二阶段为“两年一贡时期”，自公元1472至1609年；第三阶段为“不规则时期”，公元1609年之后。除正贡之外，遇到中国天子圣寿、册立东宫、太子登基、册封皇后，琉球国王也派遣使者前来庆贺，称庆贺使；每遇琉球国王薨逝，亦必遣使来中国报丧；琉球国王受封后还遣使来中国谢恩。在这些入贡、庆贺、谢恩活动中，除正、副使各一人之外，其余随员多达一二百人不等，就中，随使者进京者约十五至二十人左右，余下则大多数留在福建。无论进京或是留住福建，这些贡使及随员在入贡过程中，除进行政治活动、经济交易之外，也接受了中国的儒家思想和其他文化的影响。伴随着入贡、庆贺、谢恩活动而流播冲绳的中国音乐的典型例子是路次乐。山内盛彬氏《琉球王朝古谣秘曲之研究》有如下记载。

明朝的世宗时代，就是琉球的尚真王时代，是东西文化的黄金时代。嘉靖元年（公元1522年）为了庆贺世宗皇帝即位，尚真王的继承者尚清王派遣王舅上里盛里到明代的中国。上里看到大陆的光辉灿烂的文化，反思琉球王朝的文化，感到不堪悲惨。他想，在徒步行列中，国王乘坐凤凰轿，以路次乐的吹奏来伴行，能使国王的尊严得到很好的体现。但是，又来不及向琉球王朝的有关部门请示，因此，他就擅自决定买了一个龙头、一顶凤凰轿、一套路次乐乐器带回去。结果，以私自花费公款而触犯法律。然而，贤王理解上里的忠诚，为了使上里的本意得到体现，特地举行了游行行列的试演。因此，在化装成国王的凤凰轿行列中，加入路次乐的吹奏，结果，其气势十分壮观，国王和平民百姓都在

[1]吴蔼华《清代儒家思想对琉球的影响》。载《第一届中琉历史关系国际学术会议论文集》第79—128页。

游行队伍的沿途搭起看台来观赏。游行行列中，徒步者与骑马者交互间插，金碧辉煌的朱红王轿引人注目，至今为止连做梦都没有看见过的国王的尊严得到了很高的表现。"达达帝帝"的壮严的路次乐音响引起山岳的回应，人山人海的拜观者就像是做梦般的兴奋。这时，曾经责罚过他的法官也哭了，不仅不问罪，反而称赞他的功绩。国王也嘉奖他的忠诚，赐予识名地方的墓地给他。于是，此后一直到废藩为止，路次乐都成为国王行列和仪式中不可欠缺的宫廷乐，保持着王朝的尊严。江户时代，琉球王的庆贺使在东海道游行时也吹奏路次乐。❶

由以上记载可知，路次乐乃由琉球国王尚清王的王舅上里盛里作为庆贺使到明代中国，受明朝廷的启发而从中国传至琉球。

此外，琉球宫廷中的御座乐也应该与入贡、庆贺、谢恩活动有关，由使者及其随员在中国宫廷所见所闻，并受感动，进而将此带回琉球，传播于琉球宫廷。

（二）随着中国朝廷对琉球国王进行册封的册封使团及其活动而传播

自明洪武五年（公元1372年）至清光绪五年（公元1879年）的五百余年间，琉球臣属中国，每遇琉王薨逝、世子继位，必具表遣使来中国向朝廷报丧、奏请袭封。中国皇帝则派遣使者前往琉球谕祭前王、册封新王。由公元1404年至1866年，中国共派遣使者22次，其中明代14次，清代 8 次。册封使团及其活动作为中国音乐往琉球传播的途径之一，主要体现在以下几个方面。

其一，是在册封使团的组成人员中有职业乐手或兼长音乐者。据张学礼《中山纪略》载：

---

❶引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲之研究》第275—276页。民俗艺能全集刊行会，1964，东京。

图82　林鸿年《凉入堂》

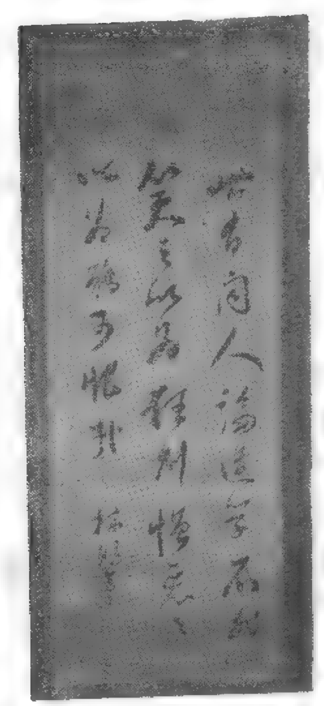


图83　长崎图书馆藏林鸿年书法

弼于从客福州陈利州处学琴，……并请留琴一具；从之。"

其三，是册封使团人员在琉球逗留期间参与当地的音乐艺能的教学、演出、观摩活动，而将中国音乐文化传播于琉球。

在前已引过的张学礼《中山纪略》、徐葆光《中山传信录》中，都有述及册封使团人员在琉球传授琴曲之事。《中山纪略》载：

姑苏陈翼，字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名曰弥多罗，王之婿名曰哑弗苏，三法司

之子名曰喀难敏达罗，寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子思贤操《平沙》、《落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲、求谙无虚日，皆称“友石先生”。❶

徐葆光《中山传信录》在对以上情况作了评述的同时，还记录了是次封册人员传授琴艺的情形。

前使张学礼《记》云：“国王遣子婿于从客某所学琴”，今已失传。国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具，从之。❷

除传授琴艺之外，尚有教习三弦等其他乐器演奏技巧的。在公元1606年到琉球册封尚宁王的夏子阳《使琉球录》中，有如下记载：

乐器有金鼓、三弦等乐，但多不善作；尝借吾随从者教之。❸

册封使随从人员参与演出活动者，在胡靖《杜天使册封琉球真记奇观》中，有如下记载：

重九，宴天使观竞渡于斯潭，……请天使登台，先用随行梨园双演杂剧。遂有六龙竞渡潭中。❹

由上记载可知，在册封使随行人员中有擅演杂剧的梨园子弟。虽无具体剧目、剧种、唱腔的记述，但亦隐寓着担任杂剧伴奏的乐队、乐器、乐曲似已同时传播琉球。

至于册封使及其随行人员在琉球的音乐艺能鉴赏，更成为重

❶《那霸市史·资料篇第一卷之3，册封使录关系资料（原文编）》第46页。
❷同上第164页。
❸《那霸市史·资料篇第一卷之3，册封使录关系资料》第38、39页。
❹同上第43页。

要活动内容之一。册封完毕的宴会、中秋之宴、重阳之宴，为接待册封使，在北殿举行音乐舞蹈演出。陈侃《使琉球录》中载：

朝罢，别殿设宴，金鼓笙萧之乐，翕然齐鸣❶

在夏子阳《使琉球录》中则记下了较为多样的艺能活动。

闻元旦行礼后，官各易常服，而王亦衣宽博锦衣，戴五色锦圈，坐阁二层，众官跪堦下唱太平曲。

亦有土戏，闻皆王宫小从者及贵家子弟习之；登台戴大笠，加以皂帕蒙面，著彩色夷服。群以二十余辈伛偻宛转同声而讴，皆如出一人。❷

在1719年抵达琉球的徐葆光《中山传信录》中，对中秋宴、重阳宴的记载尤为详细。在中秋宴中，不仅记下了所欣赏的节目，如：迎神歌、笠舞、花索舞、篮舞、拍舞、武舞、毬舞、桿舞、竿舞等，而且还对当时当地所用乐器如三弦、提琴、笛、小锣、鼓等，进行了描述。在重阳宴中，除观赏龙舟竞渡之外，还有演剧：第一，为老人祝圣事。第二，为鹤、龟二儿复父仇古事（即《二童敌讨》）。第三，为钟魔事（即《执心钟入》）。第四折，为天孙太平歌。其中的《二童敌讨》和《执心钟入》是上演组舞的最早记录。

以上在册封使及其随行人员观赏琉球音乐艺能的过程中，可以想象得到的，是他们的感想和意见必然会对这些音乐艺能的发展产生影响。

（三）随着华人迁徙琉球或其他方式的人员来往而移播

见于记载的华人迁徙琉球的最早年代是明洪武二十五年（公元1392年），明太祖为帮助琉球人航海入贡和推广文教，将闽中船工三十六姓赐给琉球，以便贡使往来，同时亦将华夏礼乐带到

❶《那霸市史·册封使录关系资料》第6页。

❷《那霸市史·册封使录关系资料》第35页。

琉球。据《球阳·卷一·察度王》记载：

太祖赐闽人三十六姓

王遣使入贡时，附疏言：通事程复、叶希尹二人，以寨官兼通事往来进贡，服劳居多，乞赐职加冠带，使本国臣民有所仰止，以变番俗。太祖从之。更赐闽人三十六姓，始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛。太祖称为礼义之邦❶。

后来，三十六姓或老而返国，或留而无嗣，仅存蔡、郑、林、梁、金等五姓。至万历三十五年（1607），明代朝廷应琉球国王的请求，再将毛、阮二姓华人赐给琉球。《球阳·卷四·尚宁王》载：

十九年神宗补赐闽人阮国、毛国鼎

万历丙午，王遣王舅毛凤仪等谢袭封恩，附奏：洪武永乐间，赐闽人三十六姓，其子孙知书者授大夫、长史，为贡谢之司；习海者授通事、总官，为指南之备。至于今日，世久人湮，文字、音语、海路、更针，已至违错。乞伏依准往例，更赐数人。礼部以闻，翌年丁未，神宗仍以阮国、毛国鼎二人，许入本国臣籍。即今唐荣阮、毛氏是也❷。

华人移徙琉球之后，琉球国王将他们安置在那霸以东的久米村，对他们授地、赠俸、设官、赋予特权，并使他们参与琉球的政治、教育、经济等重要活动。同时，他们对琉球音乐文化事业的发展也作出了贡献。除了前曾引述过的，自他们“始节音乐，制礼法，改变番俗”之外，一般认为，三弦的传播琉球也是经由三十六姓之手。同时，还有许多民俗音乐也是由他们移播琉球的。据《琉球国由来记·卷一·王城之公事》载：

---

❶《球阳》（原文）第162页，角川书店，1974，东京。

❷《球阳》（原文）第207页。角川书店，1974，东京。

乐器饰并音乐

御庭饰以乐器，螺赤头奉行为职业。同笔者召列，早旦登城。螺赤头（鼓吹者）下知饰之。且笔者、锁之大屋子两人，立于御庭浮道之左右，有音乐。辰刻头鼓，巳刻再鼓，午刻三鼓。朝拜之时，有大鼓乐。从除夜五更至开定，于御庭，有三度奏乐。乃自闽人三十六姓迁入本国而带来，音乐不异于中华。见于中山世谱。❶

同上《琉球国由来记·卷四·事始》还记载：

二四　乐

当国乐，察度王、尚巴志王之世间，自中华传授来乎。不可考。有座乐（是为太平乐。奏于座中故，亦曰座乐）、大乐、笙家来赤头乐、路次乐等也❷

由上记载可见，鼓吹乐中的某些部分也是由闽人三十六姓移播琉球的。

闽人三十六姓以外，尚有飘风华人也曾将中国音乐移播琉球。周煌《琉球国志略》记载：

汪楫《录》："士大夫无事，辄聚饮，好以拇战行酒。曼声而歌，挡三弦和之，其音哀怨，抑而不扬。秋夜四望，丝肉盈耳。近亦有唱中国弦索歌曲者，云系飘风华人所授"。❸

据此记载，飘风华人曾在琉球传授中国弦索歌曲。对"弦索"，本书上卷曾有过考辨，虽有多种说法，但从乐器上看，当以弹拨类的三弦、琵琶为主，弦索歌曲则是用这些乐器为伴奏的歌唱。

（四）经由琉球学生来华留学而移播

❶《琉球史料丛书一·琉球国由来记》第8、9页。井上书房，1962，东京。
❷同上第127页。
❸《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》第193页。

琉球学生来华留学有官生、半官生和自费生三种。第一批以官生身份入国子监读书的琉球人于明洪武二十五年（1392）来到中国。据《球阳·卷一·察度王》记载：

四十三年，中山及山南王各遣王子弟入监

王及世子武宁遣使贡马，并遣从子日孜每阔八马、寨官子仁悦慈三人入监读书。山南王承察度遣从子三五郎尾及寨官子实他卢尾贺段志等三人入监读书。❶

自此以后，在明清两代，琉球不断派遣官生到中国留学，每次人数，明代3—5人，清代4人，1802年增加副官生4人，留学年限3—5年，也有长达7年的。他们在国子监读书期间，不仅享受公费待遇，而且还有皇帝的丰厚赏赐。

半官生和自费生则在福州就读于私学。其中，半官费生的人数也有规定，从久米村中选出，进贡时派4名，接贡时派8名，留学时间7年。

这些留学生在中国除了学习典章、制度、文物、儒学之外，也把中国音乐带回了琉球。

在关于琉球划龙船由来的几种说法中，就有一种是由留华学生汪应祖带到琉球的说法。以下是《球阳·卷一·察度王》的记载：

龙舟竞渡说

旧记曰：昔有久米村、那霸、若狭町、垣花、泉崎、上泊、下泊等爬龙舟数只，今有那霸、久米村、泊村三只。自四月二十八日至五月初二日，竞渡唐荣前江；初三日浮于西之海；初四日竞渡那霸港。……一说曰：南山王弟汪应祖，尝至南京入监肄业，时看龙舟竞渡于江心，甚慕之。已归本国，卜地于丰见、临江筑建一城，以为栖居焉，名之曰丰见

❶《球阳》（原文）第162页，角川书店，1974，东京。

城。此时，汪应祖效中华制法，创造龙舟。至初四日，各邑龙舟，必至城下，竞渡前江，以备呈览。至于今世，每年端午前一日，那霸、久米村、泊村，爬龙舟三只，必到丰见濑威部前，丰见城祝女恭备祭品，以祈景福，龙舟人等，亦登津屋，向丰见濑以行拜礼，自此而始焉，云尔。❶

根据以上记载，爬龙舟的入传琉球似与留华官生汪应祖有关，《龙船歌》也应当是与爬龙船一起由中国传入琉球的。

另一与琉球留华学生有关的音乐文化应当是《圣庙乐》和明伦堂"三六九"学艺会中所演奏的音乐。只是由于资料的不备，暂时无法详述。

二、中琉音乐文化交流之特征

由前所述可知，中琉音乐文化交流途径的显著特征之一，是以官方途径为主。上述四个方面，无论是琉球国王派遣使者来中国入贡、庆贺、谢恩，或是中国朝廷向琉球王朝派遣册封使团，均属正式的官方公事；即使是琉球学生来华留学，以及华人之迁徙琉球，前者以官费生和半官费生为主，后者以朝廷赐迁形式出现，亦均纳入官方轨道。因此我们可以说，官方交流是中国与琉球音乐文化交流的主要途径。也正因为如此，所以，也使由中国传到琉球的音乐文化的活动方式和功能性质发生了变化。即：使原来在中国比较广泛地流传于民间的民俗音乐，移播琉球之后，产生了往较为狭小的琉球宫廷或上层阶级范围内流传的仪式音乐转换，此后，再由宫廷仪式音乐向民间传播，转化为民俗音乐。列表如下：

活动方式：中国的俗乐——→琉球的宫廷音乐——→琉球的民俗

❶《球阳》（原文）第164页，角川书店，1974，东京。

音乐

功能性质：娱乐性——>仪式性——>娱乐性。

（中国民间）（琉球宫廷）（琉球民间）

前所列举的路次乐，原来在中国就属仪式音乐，而被上里盛里带到琉球；琴（亦称古琴）在中国主要是流行于士大夫阶级中的乐器，被册封使团人员带到琉球后，传授于宫廷王族子弟；杂剧，原是中国民间戏剧，被带到琉球朝廷作为官方仪式中的演出节目；划龙船是中国民间端午节的活动内容之一，被留华的琉球学生带回琉球之后，逐渐地转化为宫廷的行事之一；在明伦堂“三六九”学艺会中经常演出的《打花鼓》，原来也是中国民间的歌舞艺术，传到琉球后，经过改造，也变为一种思想内容更为纯正、演出形式更为简洁的、接近于宫廷仪式的艺能形式。总之，中国的音乐、戏剧、歌舞传到琉球后，均受到琉球朝廷的重视，而被纳入宫廷仪式范畴演出、传播，使之雅化。然而，随着时代的变迁，这些艺术形式又逐渐向民间传播，使之成为民俗活动中的音乐艺能形式。如：路次乐、划龙船与龙船歌、打花鼓等，在废藩置县以后、都已转向民间，成为民俗活动的重要内容之一。

作为这种由民俗音乐往宫廷音乐转化、再由宫廷向民间传播的典型例子，还可举出三弦及其音乐。

在中国，三弦虽然伴随着昆曲、福建南曲、弦索十三套等乐种而受文人士大夫的青睐，但从其主流来看，三弦及其音乐多流传于民间，或则由庶民百姓用作自娱性质的民歌伴奏和民间器乐曲的演奏，或则由民间艺人用在说唱音乐（如京韵大鼓、单弦、三弦书等）、戏曲音乐（如郿鄠戏、弦板腔等）为主要伴奏乐器，或则在少数民族的民俗活动中（如：傈僳族三弦歌舞、彝族的阿细跳月等）担任主要角色。

三弦传到冲绳以后，在相当长的时期里，主要用于宫廷仪式音乐之中，如：作为御冠船艺能的伴奏乐器，在欢迎册封使的仪式、宴会上演奏；作为进贡使团、谢恩、庆贺使团的一个组成部分，在上江户的活动中演奏；成为士族及其子弟的必备修养，由朝廷规定为士族进阶、升官的条件之一。因此，使三弦在琉球王朝的宫廷音乐中取得了占绝对统治的重要地位。

然而，在冲绳的近代，三弦的演奏已逐渐由宫廷向民间流播。尤其是公元1879年废藩置县以后，原来的宫廷乐人赖以存活的社会条件已不复存在，宫廷乐人为生活计，流向民间，一方面把宫廷音乐带到民间，使宫廷音乐民俗化；另一方面，许多民俗音乐也用三弦来演奏，使民俗音乐三弦化。同时，三弦的演奏者也打破了士族阶层的局限，逐渐往普通的平民百姓扩展，使三弦得以普及，被更为广泛的民众所掌握和喜爱。至此，三弦由民间到宫廷、再由宫廷到民间的传播过程得以完成。

第三节　关于中琉音乐文化之比较研究

基于以上两节对冲绳的复合性艺能文化和中琉音乐文化交流的途径及其特征的分析，笔者对中琉音乐文化之比较研究有如下两点思考。

一、冲绳艺能文化的复合性与多视角、多层次、多学科的综合性研究

如本章第一节所述，冲绳的艺能文化（包括音乐文化）是在长期历史发展过程中，以固有艺能文化为基础，接受中国、日本本土以及朝鲜、东南亚的影响，将多种因素予以混合交融而成的，因此，在对这一具有复合性特征的艺能文化进行研究时，应

当用多视角、多层次、多学科的综合性方法。

所谓多视角，是对地域空间而言，应当把冲绳置于亚洲和整个世界的大范围之中，认清冲绳在亚洲和世界中的位置。在中琉音乐文化的比较研究中，无庸置疑的要对中国与琉球之间在音乐文化方面的交流、变化及其规律，作深入细致的考察、分析；然而，仅仅如此还不足，还必须了解琉球与日本本土、琉球与朝鲜、琉球与东南亚、甚至战后冲绳与美国等，在音乐文化方面的交流、变化及其规律。因为在冲绳的音乐文化中，来自于这几个方面的因素往往是盘根错节、斑驳错杂地混合交融在一起的。所以，只有清楚地了解各相关联的地区的音乐文化特点及其对冲绳音乐的影响，才能准确地解析出中国音乐在冲绳音乐文化中的受容、变易及其规律。

所谓多层次，主要指的是各历史时期的时间层次。因为冲绳音乐文化的发展经历了漫长的历史进程，其间按音乐文化自身的发展规律，参照政治、经济发展状况，可以分为多个历史时期，即以三弦及其音乐而言，就可分为三弦初传期、展开期、隆盛期、转换期、再盛期。在各个历史时期中，均产生了与当时的社会生活、群众思想感情愿望和审美观相适应的音乐特点，并且至今还以各种不同的方式保存在某些种类的曲目之中。所以，在研究过程中，对各个历史时期音乐特点的分析，就像地质考古中的岩层分析一样，应当一层一层地剥离、辨析，既注意年代的考证，又注意地域和其他因素的考察，使各种音乐因素的分析能放置在比较合理的历史时间和地域空间中进行。

由于音乐艺术是文化整体中的一个组成部分，它和历史、文学、语言、宗教、信仰、民俗、美术等均有紧密的关联。所以，单纯只是音乐领域的研究是不够的。只有在研究中把音乐置于文化的整体之中，才能理解音乐的内涵和实质。因此，在中琉音乐

文化的比较研究中，还必须借助于上述诸学科的研究成果，在多领域因素的相互参照之中，求得更准确地把握音乐艺术因素的特征和地位。

二、俗乐的雅化及其追根寻源

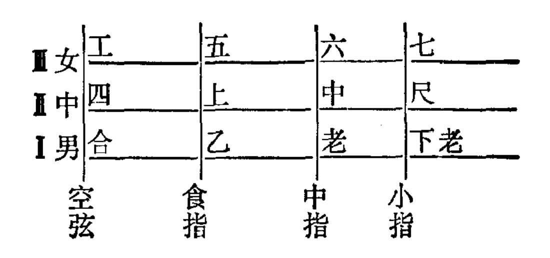
如前所述，在中国音乐文化移播琉球的过程中，有俗乐的雅化趋向，在音乐功能和活动方式方面产生变化。根据这一变化情况，笔者认为，在进行中琉音乐文化比较研究时，琉球音乐文化某些因素的追根寻源不仅要从中国的雅乐（宫廷音乐）入手，更要把视野扩展到俗乐（民间音乐），以及明代以来的各个时期的音乐。

在追溯中国民间俗乐对琉球音乐的影响时，诚然，不能忽视福建音乐（尤其是福州、泉州及其附近地区的音乐）对琉球音乐的影响，因为无论是册封使、或者是进贡使、谢恩使、庆贺使、留学生，都以福建为落脚点和转运站，自公元1372年至1471年的通琉球专用口岸是泉州，公元1471年以后直至1879年则以福州为专用口岸；迁移琉球的华人，更是以福建籍者为大多数。可是，册封使团的组成人员中有许多是外省人，进贡使团、谢恩使团、庆贺使团以及留学生在南京、北京滞留相当长时间，也常有接触京城音乐的机会，沿途经由的浙江、江苏、安徽、山东、河北等省音乐也可能耳濡目染，所以，在对琉球音乐接受中国音乐影响进行溯源的时候，也不能无视福建以外的其他省份音乐的影响。当然这种追溯必须是十分细致小心的。

同时，还必须注意各历史时期音乐的纵向考察。因为中琉历史上的友好关系自1372年至1879年历经五百余年，其间，无论是中国的宫廷音乐，或是民间音乐、文人音乐，均几经嬗变、兴

字与谱字之间的音程关系与乐器的调弦法，按指位置没有关系。

三线指位谱是用谱字表示三线演奏指法，以下是冲绳三线工工四的本调子的指法和谱字。（图84）



就是说，冲绳工工四的特征是：谱字只不过是表示一定的指位（按弦时，手指的压弦位置）。音的高度是基于乐器的调弦法来决定。同一字谱，由于调弦法的不同，音高也就相异。因此，在对这种乐谱的解读中，追究定弦法就成为重要的一个环节。

二、冲绳三线的定弦法与中国三弦定弦法

由于冲绳音乐是以三线为中心而得以发展的，所以，冲绳“工工四”的定调方法也就以三线的定弦法作为依据。

从手头所有的《屋嘉比朝寄工工四”❶、《芭蕉纸工工四》❷、《御拜领野村安赵工工四》❸、《湛水流工工四》❹、《安富祖流工工四》❺，《野村流工工四》❻，《附声乐谱八重

---

❶《屋嘉比朝寄工工四》，手抄本，琉球大学附属图书馆收藏。

❷《芭蕉纸工工四》印《知念绩高工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

❸《御拜领野村安赵工工四》，手抄本，承蒙祖庆刚先生借阅复印。

❹《湛水流工工四》，琉球古典音乐湛水流保存会，1975年4月第4版，那霸。

❺《安富祖流工工四》，琉球古典音乐安富祖流弦声会，1983年第5版。承蒙照喜名朝一先生赠阅。

❻《野村流工工四》，野村流古典音乐保存会，1986年9月，那霸。

山古典民谣工工四》❶、《八重山古典民谣全集》❷等资料看，冲绳三线的定弦法主要有：本调子、一扬调子、二扬调子、一二扬调子、三下调子、一下调子等。

本调子：是冲绳三线音乐的基本调子（基本定弦法），各调子（各种定弦法）的基础。首先，任意决定第一弦的空弦音高。（按：第一弦相当于中国的老弦，冲绳称男弦；第二弦相当于中国的中弦、冲绳也称中弦；第三弦相当于中国的子弦、冲绳称女弦。）但从现有资料看、大多数情况下第一弦是c^1，并假定它是“合”音。按第一弦弦长离山口$\frac{1}{4}$处弹奏的高度（纯四度）的音（琉球称为“下老”），作为第二弦（中弦）的空弦音“四”。再按第二弦离山口$\frac{1}{3}$处弹奏的高度（纯五度）的音（琉球称为“下尺”），作为第三弦（女弦）的空弦音“工”。(谱例170)。

一扬调子：通常简称一扬。是将本调子的“合”音（第一弦的空弦音）升高二全音，变为相当于“老”音的高度而调弦的调子。名称之由来，是因为调弦中，“扬”其第一弦（男弦）。（谱例171）

二扬调子：通常简称二扬。是将本调子的第二弦（中弦）的空弦音“四”升高一音，相当于本调子的“上”的音高而调弦的调子。因调弦时“扬”其第二弦（中弦）而得名。（谱例172）

一二扬调子：通常称一二扬。是第一弦（男弦）、第二弦（中弦）同时比本调子分别升高一个全音而调弦的调子。因一、二弦同时上“扬”调弦而得名。（谱例173）

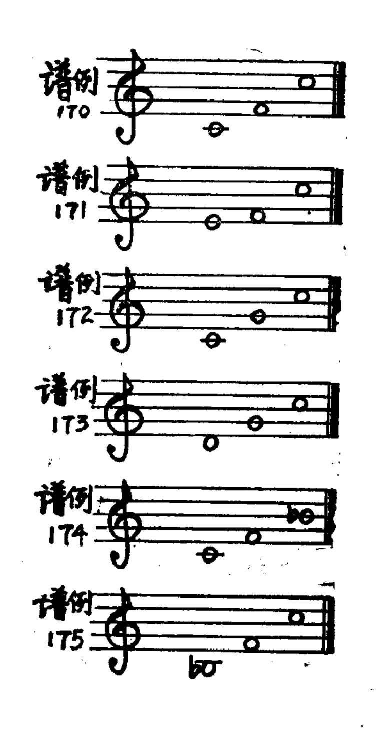
三下调子：通常称三下。是把本调子第三弦（女弦）的空弦音“工”往低调为与“尺”音相同。名称来由，是因为往下调低

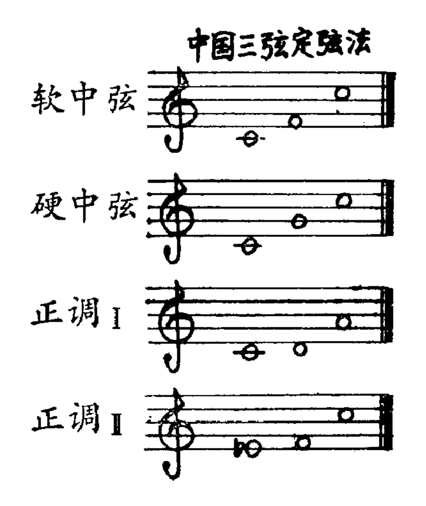
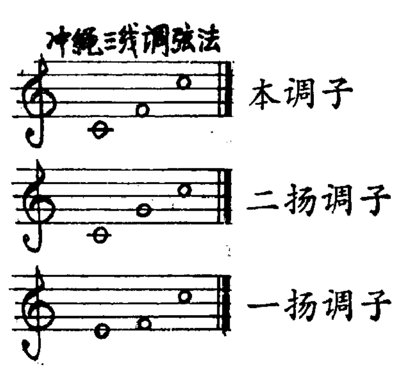
❶《附声乐谱八重山古典民谣工工四》，八重山古典民谣保存会，1976年3月发行，那霸。

❷《八重山古典民谣全集》，音乐之友社，1979年，东京。

了第三弦（女弦）。（谱例174）

一下调子：通常称为一下，是把本调子的第一弦（男弦）的空弦音“合”往低调一个全音。因其第一弦往下调低而得名。（谱例175）

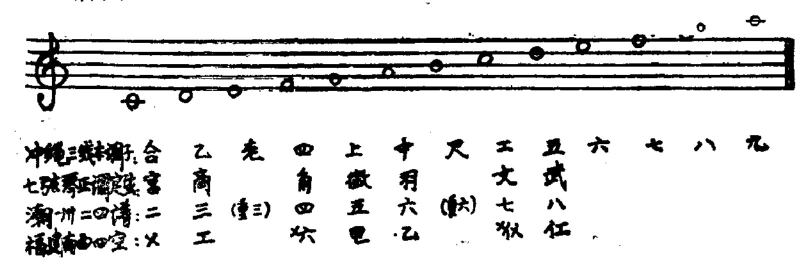


以上冲绳三线的调弦方法，若与中国三弦的定弦法相比较，则冲绳“本调子”与中国“软中弦”相同；冲绳“二扬调子”与中国“硬中弦”一样；冲绳“一扬调子”与中国“正调定弦法”相近，只是“一扬调子”的一、二弦之间为近乎半音关系，“正调定弦法”的一、二弦之间为全音关系。（谱例176）



如果再将冲绳三线诸种调弦法进行归类的话，大致有三：本调子、“扬”调子类、“下”调子类。所谓“扬”调子类，就是将某些弦往上调高，即上扬、升高，如：一扬调子、二扬调子、一二扬调子等。“下”调子类，就是将某些弦往下调低，即下抑、降低，如：三下调子、一下调子等。

联系中国古典音乐、民俗音乐中的现象，对冲绳三线定弦法的溯源有以下几个方面值得引起注意。

首先，是“本调子”除在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间定弦的音程关系与我国三弦的“硬中弦”定弦法相同之外，还在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦之间所构成的五声、七声关系方面与我国七弦琴的正调定弦、潮州音乐二四谱的基本调、福建南曲历史曾经用过的正管（四空管）谱字音列相类似。见谱例177。

谱例177

追寻这种相同的原因时，很自然地引起了对于以下史实记载的联想。

1. “（洪武）二十五年，王及世子武宁各进表笺、贡马。并遣从子日孜每阔八马、寨官子仁悦慈，入国子监读书。……此国人就学之始。山南王亦遣从子三五郎及寨官子实地虚尾贺、段志等入监读书，赍如中山例。遣归惠州海丰所送至京，采琉磺遭风人才孤那等二十八人，赐闽人善操舟者三十六姓，以便往来。”（《琉球国志略·卷三封贡》）❶

❶周煌《琉球国志略》，台湾文献丛刊版第293种。

2. “太祖从之更赐闽人三十六姓，始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛，太祖称为礼义之邦。”[1]

3. “封舟过海，例有从客偕行；姑苏陈翼——字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名田弥多罗。王之婿名曰哑弗苏。三法司子名曰喀难敏达罗，寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子《思贤操》、《平沙落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲；求诣无虚日，皆称曰‘友石先生’。”[2]（张学礼：《中山纪略》。按：张学礼作为清代最初的册封史，于康熙三年——1663年——赴琉球国册封尚贤王。）

4. “前使张学礼《记》云：‘国王遣子婿于从客某所学琴’；今已失传。国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具；从之。”[3]（徐葆光：《中山传信录》。按：徐葆光于清康熙五十八年——1719年——任册封副使，与册封使海宝同往琉球国，册封尚敬王登琉球国王之位。）

以上记载中，前两条可作为闽乐、潮乐施影响于琉球音乐的人文、历史依据。其中，潮乐的影响可能从潮州、惠州、海丰直接传入，也可能由闽之漳州府人带往。因为潮乐亦在漳州府治诸县流传。后两条可作为冲绳三线定弦法与七弦琴正调定弦相联系的佐证。虽然记载中的琴曲曲目今在冲绳已难寻觅，但是，在岛根县津和野旧藩家所存的琉球王朝乐器中尚有七弦琴，以及前所论及的有关定弦法的这种部分联系都是我们进一步研究的宝贵线索。

---

[1]《球阳》第46条。球阳研究会编《球阳》，角川书店，1974年3月东京。

[2]张学礼《中山纪略。》那霸市史编辑室《那霸市史·资料篇第一卷之三册封使录关系资料》，1977年3月，那霸。

[3]徐葆光《中山传信录》同上）。

其次，是“扬”、“下”之义。

“扬”字与“调”、“声”相连者，在中国古代有“扬声”。任二北先生在《唐声诗》（上编）中写道：“李匡义《资暇录》云：‘世俗丧筵之室，俾妓婢唱悲切声，谓之“扬声”。’翟灏《通俗编》三五谓‘其声哶哶然，宜乎为“羊声”，因“哶哶”，羊鸣也’。是与丧乐及挽歌之声相辅者，料由唐俗而来。孙楷第在《傀儡戏考原》内，于此别有论证。”[1]此处的“扬声”乃指古代之丧乐挽歌，冲绳的扬调子与之当无直接联系。

若从三线定弦法的“扬”、“下”之义看，似与我国民间音乐“扬调法”、“屈调法”有一定相通之处。在我国湖南民间吹打乐曲和花鼓戏音乐（唱腔）中，艺人们有“扬调”、“屈调”的惯称。“扬调”，是指在旋律中，把mi（角音）升高半音为fa（清角），再用“清角为宫”。以fa代mi，就是艺人所说的“款指”[2]（唢呐吹奏上换指），因为它是扬上一指，故被称为“扬调”（辽南鼓吹的“借凡”，苏南吹打中的“隔凡”，潮州音乐中的“重三六”，秦腔的“哭音”、四川扬琴的“犯苦”、粤剧唱腔中的“苦喉”、广东音乐中的“乙反调”等等都与此相类）。“屈调”，是指在曲调的旋律进行中，把宫音降低半音，并以“变宫为角”。因艺人们习惯把这种“款指法”称为“屈一指”（即往下压一指），所以称为“屈调”[3]（辽南鼓吹的“压上”与此相似）。

冲绳三线定弦法中的“扬调子类”的“扬”与我国民间音乐中的“扬调”之“扬”，相通之处在于：都是指的“上扬”升高之意。但不同之处有二：一是冲绳扬调子类的“扬”，除“一扬

---

[1]任二北《唐声诗》，上海古籍出版社，1982年10月第一版，上海。

[2][3]《民间吹打乐曲的转调手法——“款指犯调法”》，湖南人民出版社《湖南民间乐曲选》1978年，长沙。

调子”上扬两个全音之外，其余基本是上扬一个全音；而我国民间音乐“扬调”的上扬一指，基本单位是半音。二是冲绳三线扬调子类的“扬”，是运用于调弦法中某弦的音高变化；我国民间的“扬调”之“扬”却是在对旋律进行变奏时，将原旋律的“角”音上扬为“清角”，发生于某一旋律的音阶变化，而不影响乐器的定弦法。同样，冲绳三线定弦法中的“下调子类”的“下”，与我国民间音乐中的“屈调”之“屈”，也有与上相似的异同。相同之处在于：都是“下抑”降低之意。不同之处是：前者降低幅度以一个全音为基础，后者却以半音为单位；前者运用于某弦音高的变化，后者发生于某音之变化，而不影响定弦关系。由此可见，即使说冲绳三线在定弦法变化之中曾借鉴过“扬调”、“屈调”的意义，那也是在运用过程中有了许多改造，而赋予自身所特有的内涵。

第二节 谱字

一、“工工四”名称由来之推测

首先引人注目的是工工四谱的名称的由来，与中国〔老八板〕的开始处的谱字的密切关系。在目前所见到的最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工四》中，有一曲《唐之工工四》，其开头的谱字是“工工四上合四上”。这“工工四”谱的名称，正与该曲的头三个谱字完全相同。其间有否内在的联系呢？值得考究。

二、冲绳“工工四”与中国工尺谱之谱字比较

以下，试对冲绳工工四与中国工尺谱的谱字进行比较。

冲绳“工工四”的基本谱字大致有：

合、乙、老、四、上、中、尺、工、五、六、七、八、九。

这些谱字在各种调弦法中略有增减。如：在二扬调子中，在“乙”、“四”之间，以“下老”替“老”，距离“乙”音大三度，与“四”相隔小二度。在一扬调子中，“合”直接与“四”相邻，而省略“乙、老”。在三下调子中，“合”、“老”之间没有“乙”，“五”、“七”之间没有“六”，二者之间相距大三度。

谱例178

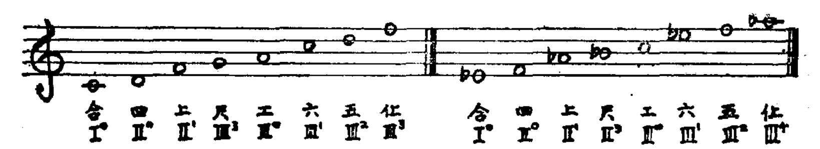
城间繁氏在《具有高度艺术性的琉球古典音乐》中写道：“琉球古典音乐中的工工四乐谱，是由当流的创设者屋嘉比朝寄（1716——1775）从中国的工尺谱得到启示而发明的，使用合乙老四上中尺工等文字。”❶据查《屋嘉比朝寄工工四》，当时所用谱字已包括前引“合乙老四上中尺工五六七八九”。然而，这些谱字是根据中国工尺谱中的哪些谱式的谱字如何变化而来呢？

首先引起人们注意的是在这本《屋嘉比朝寄工工四》谱中，如前所述的有一首“唐

❶城间繁《具有高度艺术性的琉球古典音乐》，冲绳月刊社《冲绳艺术大鉴》，1983年5月，那霸。

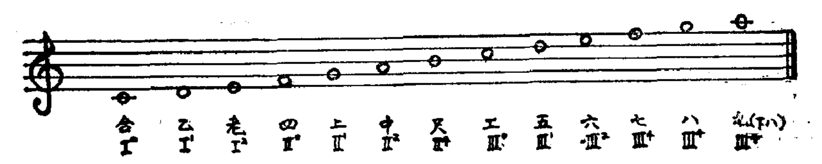
之工六四”（谱例178）[1]。从谱字、句式、旋律等方面看，为我国〔老八板〕的东传。根据屋嘉比朝寄创制工六四谱的动机是作为“为了不遗失古典的备忘录”[2]，说明记录《老八板〕是为了学习〔老八板〕，亦即至迟在屋嘉比朝寄在世的18世纪以前该曲就已传至琉球。其谱字有“合四上尺工六五仩”（按自低而高的顺序）。再对照《屋嘉比朝寄工工四》的其他乐曲（如：《伊集早作田节》、《大田名节》、《池当节》、《古见之浦节》等）的谱字，则在“合、四”之间增加了“乙、老”，在“上、尺”之间添入了“中”；同时，谱字的意义已从代表一定音程关系的组合，转变为三线的弦位、指位的表示。假如〔老八板〕用的是中国三弦正调定弦法“合四工”的话，那么其弦位、指位、音程关系为：（谱例179）

谱例179



《屋嘉比朝寄工工四》中的谱字，若以本调子定弦，设其“合”音等于C^1，则其谱字所表示的弦位、指位、音程关系为：

谱例180



在此，通过对比，我们可以对《屋嘉比朝寄工工四》在

[1]《屋嘉比朝寄工工四》，手抄本，琉球大学附属图书馆收藏。

[2]引自山内盛彬《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。

"合"、"四"之间加入的谱字的某些涵义试作如下推测。

"乙"是第一弦的第二音的意思。这与我国天干"甲乙丙丁"的"乙"为第二位的意义是相同的。

"老"是"老弦"的意思。在我国民间，称三弦的第一弦为"老弦"，如果三弦定弦法由中国三弦正调"合四工"为"sol、la、mi"的定弦法，变为冲绳三线本调子"合四工"为"sol、do、sol"定弦法的话，那么由于"合"与"四"之间的间距的拉宽，第一弦（中国称"老弦"）的第一、二音已被命名为"合"、"乙"之后，以"老弦"之"老"命名原来的"合"位音，也是顺理成章的。

"四"、"上"之间是沿袭原有五声音阶性的邻级关系，而由小三度关系变为大二度关系，而在"上"、"尺"之间加入"中"字。此"中"虽与横笛谱的"中"字相同，但其意义在某些地方却与"勾"有类似之处，是"上""尺"的中间音的意思，然而"勾"与左右相邻音级的距离是小二度，而"中"与左右相邻音级的距离却是大二度。并且更具用"中指"按弦的意义。

其余"五六七八九"的谱字，既和唐代传入日本的十三弦筝的谱字相同，也与我国潮州音乐的谱字有联系。但是，从某种意义上说，它们与潮州音乐二四谱的联系似乎更为紧密。其证据是"九"也记作"下八"。❶就是说，冲绳工工四在谱字运用上，曾经有过一个以"八"为限的阶段（或观念），这正与潮州音乐二四谱的谱字相通。潮州二四谱的谱字是"二三四五六七八"。当然我们也并不能以此来否定冲绳工工四谱中的"九十十一十二"等谱字的运用。这是冲绳人民和艺术家根据表现内容需要而扩大音域的创造。然而，在这种创造中有没有从唐代传入日本的

❶见糸洲长良著《八重山古典民谣全集》。音乐之友社，1979年，东京。

十三弦筝谱的谱字接受影响呢？我想，这是不应该在排除之列的。

此外，从谱字的整体意义看，冲绳工工四的谱字已成为弦位、指位符号。如：在所有调子（定弦法）中，无论什么样的定弦法，Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ空弦都分别称“合、四、工”。在本调子、二扬调子、三扬调子中，食指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“乙、上、五”（三下调子无“乙”）；中指在Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦按位分别为“老（下老)、中、六”（三下调子无“六”）；第Ⅲ弦的“七、八、九（下八）”均由小指按位[1]。虽然其他调子的按指情况不尽相同。如：在一扬调子中，食指直接按Ⅱ弦“中”、Ⅲ弦“六”，中指按Ⅱ弦“尺”、Ⅲ弦“七”。但是，共同的都是以谱字表示指位，实际音高随定弦法、定弦音高而变化、确定。

三、“工工四”与中国三弦“天干谱”

以上关于冲绳“工工四”以谱字标指位及其用本调子为基本定弦法的情况，又很自然地使人引起对中国三弦的一种古老谱式的联想。

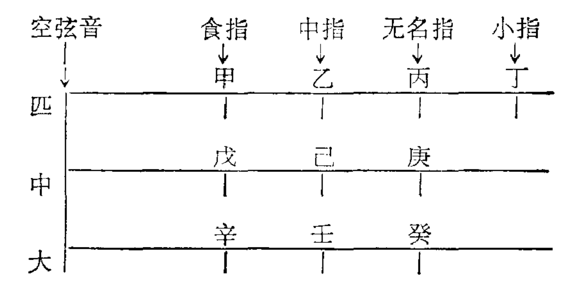
在我国明代徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》[2]中，有“三弦谱式”一节，其开头有一段文字：“夫三弦之作、其来尚矣，将前人点指最（撮）要分悉，略节向点明白去随唱清弹，类编成谱，已按宫商。其甲乙丙丁戊己庚辛壬癸，乃曲中实字也。图内匹中大乃三空点也。凡一点一弹、二点二弹、三点三弹。切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中一闷耳。”由此可见，该曲乃以天干“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”作谱字（有

[1] 见系洲长良著《八重山古典民谣全集》，音乐之友社，1979，东京。

[2] 徐会瀛辑《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》，中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》，中华书局，1962年11月，北京。

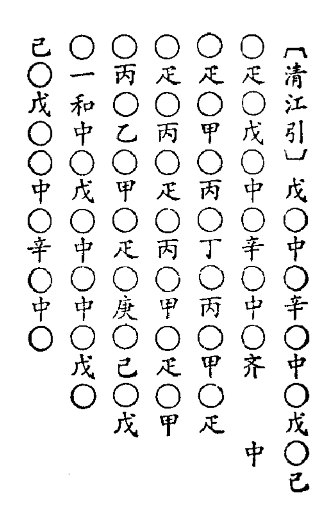
人称之为“天干谱”），Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ弦的空弦音分别标以“大、中、匹”。据书中所列之三弦体式所示，其谱字分列为：

谱例181



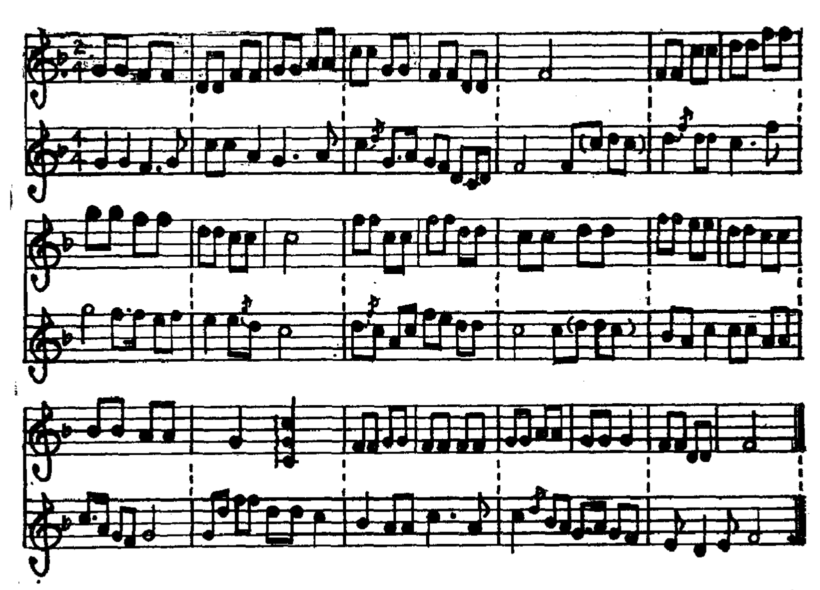
书中载有〔鹅浪儿〕、〔锁南枝〕、〔带得胜令〕、〔对玉环〕、〔群对迎仙客〕、〔清江引〕、〔群对沽美酒〕七曲。究其定弦法、谱字意义，曾有多种推测。《中国音乐》1984年第2期傅雪漪《“太古传宗”琵琶调》载有〔清江引〕一曲。试将《文林聚宝万卷星罗》中的三弦谱〔清江引〕（谱例182）❶，以

谱例182



❶引自《新锲燕台校正天下通行文林聚宝卷星罗》。中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》，中华书局，1962年11月，北京。

"匹中大"为"合上六"，"甲乙丙丁"为食、中、无名、小指、按"五乙仩伬"位；"戊己庚"为"食、中、无名指"，按"尺、工、凡"；"辛壬癸"为"食、中、无名指"，按"四乙上"；并假设"上"的音高为f1、试译谱如下。并将傅先生所译《"太古传宗"琵琶调》中的〔清江引〕亦以f1为宫并列对照❶。（谱例183）

谱例183❷

对照结果表明，两谱音高相差无几，结构大致相同，节奏概貌相近，亦可以证明三弦译谱基本能够成立。并且似可由此推断，万卷星罗三弦谱式的天干谱字为指位符号，必须与相应的定弦法联系才有相对音高意义。而"合上六"的定弦法又是其中重要的一种。冲绳工工四乐谱的"指位谱"和"本调子"定弦法，与此正相吻合。再联系到冲绳三线乃从中国传入，刊载中国三弦谱

❶傅雪漪《罕见的戏曲音乐书"太古传宗"琵琶调》，《中国音乐》1984年第3期，北京。

❷谱例183上行为《文林聚宝万卷星罗》三弦谱，下行为《太古传宗》琵琶谱。

式的《文林聚宝万卷星罗》书前有万历庚子岁（1600年）孟春月吉旦五云豪士□乐生序，系明万历书林余献可刻本❶。刻本时间比目前所存最早的冲绳工工四谱本《屋嘉比朝寄工工四》还早一百多年。因此，这种三弦乐谱随着三弦乐器而流传到冲绳，或者冲绳工工四谱创始时曾经自觉或不自觉地从中得到启发的可能性也是存在的。只是更为具体的论证，还有待于各方面资料的充实、和研究工作的进一步深入。

第三节　时值记号

冲绳工工四谱中的时值记号，包括以人脉表示速度和节奏的表示。

一、节奏的表示及其溯源

山内盛彬氏《琉球乐谱》中指出：琉球乐谱的节奏的表示，是按照棋盘式的格子区画距离来决定的。以区画的中央作为基准，由此至下一格的中央，称为十分（一拍），作为时值的标准，见谱例184。

其拍子情况大致可列下图简示：（图85）

这种以框格表示节奏时值的记谱方法，虽然与中国工尺谱的板眼记号（“、”“。”等）不同，但是在中国、朝鲜、日本均有传统，其源流仍可追溯至中国。

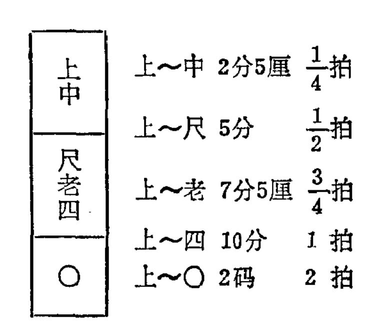
14世纪初，我国元朝余载（三山布衣，文宗天历时人，天历为公元1328—1330年），主张以六律为阳，六吕为阴，各自成调，以宫调为基音，首创方格乐谱谱式，自下而上分成十二音格，

❶徐会辑《新刻燕台校正天下通行文林聚宝、万卷星罗》中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要第一辑》中华书局，1962，北京。

图85

琉球名	4码	3码	2码	10分	7分5厘	5分	2分5厘	1分挂
五线谱								约
拍　数	4	3	2	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	约$\frac{1}{10}$
所占区画	4码	3码	2码	1码	$\frac{3}{4}$码	$\frac{1}{2}$码	$\frac{1}{4}$码	约$\frac{1}{10}$码

谱例184

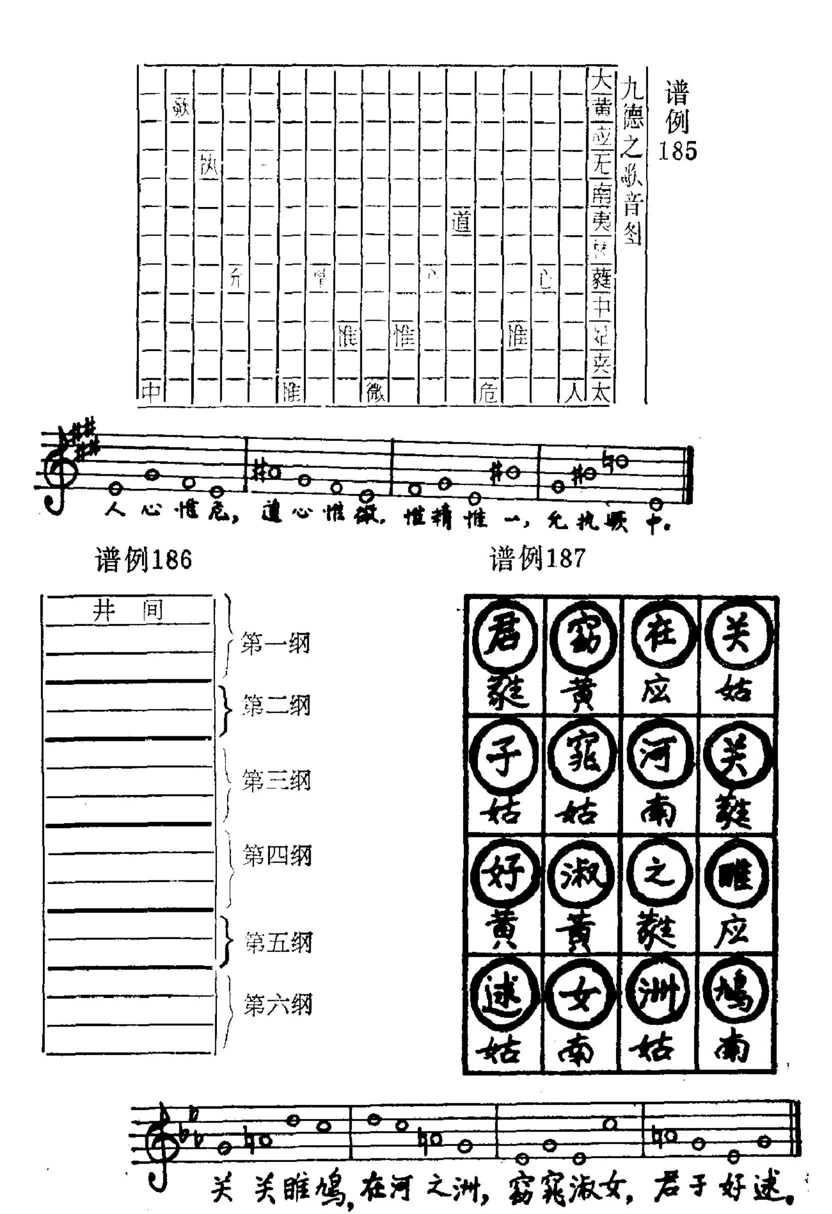


注律吕于右，自上而下，每格代表一个半音；由右而左，以相对应音律，依旋律按字歌之，自以“音图”称之。制成《韶舞九成乐补》。首为九德之歌音图，次为九德之歌义图（即前音图之乐谱部分），次为九磬之舞缀兆图，次为九磬之舞采章图❶。兹举太簇宫《九德之歌》方格谱谱式及译谱如下：（谱例185）

15世纪，在朝鲜，起源于李朝世宗代，传播于世祖代的井间谱，也是以一格表示一拍，属于方格谱。一般说来，以十六格为一行，结构成（3＋2＋3＋3＋2＋3）的六组，称为六大纲。谱例186即井间谱的六大纲❷。

❶《墨海金壶》之三十六，《韶舞九成乐补》。

❷转引自草野妙子《朝鲜的乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。



16世纪末，我国明代朱载堉在《乐律全书》中的《乡饮诗乐谱卷六》亦用方格律吕记谱❶。见谱例187。

---

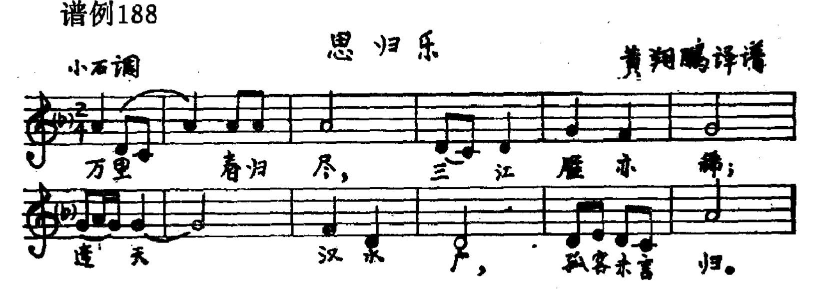
❶《万有文库》第一集《乐律全书》之二十四。

刊行于1768年（日本明和五年）的《魏氏乐谱》也以方格谱谱式记乐，每行八格，词、谱并列，由工尺字所占框格位置而表明各音长度．词与谱的关系，有以二、三字配一音者，亦有以八、九、十、十二音配一字者。该谱为明末流寓日本长崎的中国魏之琰所传，其曾孙魏皓继其业，移居京都，以声乐名公卿间，著此《魏氏乐谱》。现引黄翔鹏先生翻译的《思归乐》及其原谱，对照其义。❶（谱例188）

谱例188

此外在日本还有明和四年(1772)出现的俗筝用的方格谱❷，以及宽政三年（1791）刊印的作为琴谱（减字谱）方格谱化开端的《玉堂琴谱》❸。

在上举的数种方格谱

谱例188

中，除中国元、明诸代的产物之外，即使是在朝鲜李朝、日本明和时期出现的方格谱，其渊源也可追溯到中国。而其中尤为值得

❶《魏氏乐谱》之《思归乐》引自日本艺香堂刊本。《思归乐》之译谱引自黄翔鹏先生《唐燕乐四宫问题的实践意义》。《中央音乐学院学报》，1982年第2期。

❷❸林谦三《日本古乐谱展望》，日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974，东京。

注意的，据中国现有史料记载，最早的方格谱的推广者、创制者是福建人。元代余载是三山布衣，三山乃福州之古称，布衣者平民百姓也。据《墨海金壶》中《韶舞九成乐补提要》述："又据其门人新安朱模《进乐通韶舞补略序》，知为文宗天历中人。其字曰六车。以养亲辞官，笃行授徒，自甘嘉遯而已。"[1]在授徒之际，当亦倡导此陶情冶性之诗乐，同时推广方格谱。因此，我们可以认为福建是方格谱的创始基地。正因为如此，所以，由闽人三十六姓，或其他迁往冲绳的福建人，或来闽的冲绳人，来往于中国福建和日本冲绳的人，把这种方格谱带到琉球诸岛是很有可能的。然而，冲绳人民在运用这种方格谱来表示拍子时值时，又加上了许多创造，使之变得更加完善、精致。

二、以人脉表示速度[2]

这是冲绳人民的一种创造。在没有节拍器的情况下，他们用人脉的搏动为基准来测定乐曲的徐疾。在工工四谱的曲名下，标以"凡几百几十几拍子，一拍子几分几厘脉"，这就是速度的表示法。例如：《御前风节》的曲名下有："凡二百二十五拍子，一拍子八分一厘脉"。在此，把拍和拍数称为拍子，八分一厘是表示速度。与十分脉相比、脉数比之少而急速的是九八七……分脉，比之多的慢曲是十一、十二……分脉。《御前风节》以连续的拍数225拍乘以8分1厘，得总脉数183。反之，以总脉数除以连续的拍数，得出8分1厘的结果，这就成为该曲速度的表示。试把这8分1厘脉换算于节拍器时，以一分钟时间的人脉搏动当作72拍，那么8分1厘脉就成为♩=89。（72÷0.81=89）

[1]《墨海金壶》之三十六《韶舞九成乐补》。

[2]本段叙述曾参考山内盛彬氏《琉球乐谱》。日本放送出版协会《日本与世界的乐谱》，1974年9月，东京。

据内山盛彬氏对224曲进行测定，计有3分2厘，8分1厘，13分1厘等70种。经过整理后，从实际观点审察全曲的速度，把相近者综合于同一速度计有34种。

第四节 小　结

冲绳工工四谱来源于中国工尺谱。

1．谱字，以中国工尺谱的“合四上尺工六五”为基础，揉合了潮州二四谱、十三弦筝谱的谱字“五六七八九十十一十二”，并增添了新因素：乙、老、下老、中。

2．将作为音程谱的中国工尺谱，改变成作为三线指位谱的冲绳工工四。三线的调弦法在中国三弦调弦法的基础上有新的发展和丰富，大致可分本调子、“扬调子类”、“下调子类”。“扬”、“下”之义与中国民间音乐中的“扬调”、“屈调”有相通之处，也有相异之处。

3．以方格为基准作为节奏时值标记法的起源在中国，福建为其创始地，冲绳工工四的节奏时值记号很有可能从福建接受影响，进而变化、发展。

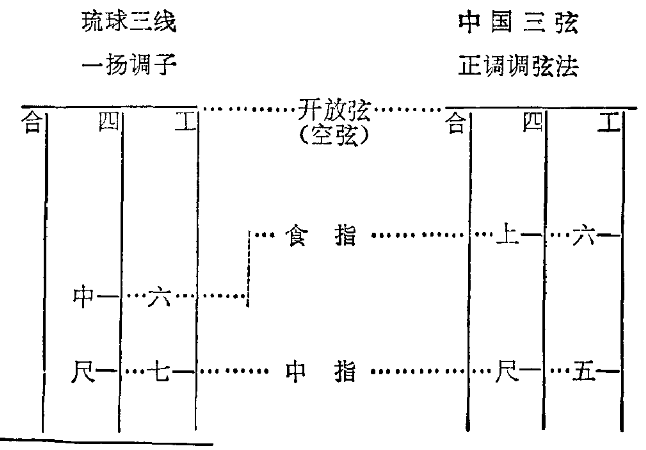
4．以人脉表示速度是冲绳人民的一种创造。

第三章　冲绳三线"一扬调子"与中国三弦正调定弦法

第一节　琉球三线"一扬调子"和中国三弦正调调弦法

作为琉球三线调弦法的一个种类的一扬调子，又名"唐チンタミ"（唐调弦法）❶，即：此调弦法是中国（昔称"唐"）的调弦法。这名称本身就表明了它和中国三弦调弦法的密切的关系。实际情况也正是如此。下面是琉球三线的一扬调子和中国三弦的正调调弦法在谱字、指法方面的对照。

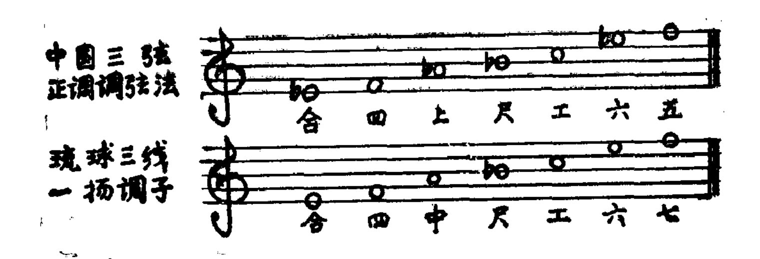
图86



❶据照喜名朝一先生等口述。

在运指方面，几乎完全相同。

谱字方面，琉球三线的一扬调子的谱字有：合、四、中、尺、工、六、七；中国三弦的正调调弦法有：合、四、上、尺、工、六、五。其中，除了第三、七两个谱字不同之外，其余全部相同。只是谱字之间的音程关系有差别。假设空弦音高为$^{b}e^{1}$ f^{1} c^{2}（中国）、e^{1} f^{1} c^{2}（琉球），那么，各谱字之间就成为下列的音程关系。

谱例189

也就是说，从中国三弦的正调调弦法到琉球三线的一扬调子的变化是：用琉球音阶（do、mi、fa、sol、si、ḋo）代替中国传统的五声音阶（do、re、mi、sol、la、do）。

下面想从一扬调子的曲目在各工工四谱本中，一扬调子曲目的音律和旋法等方面，试探求其变化过程和规律性。

第二节　一扬调子的曲目在各工工四谱本中

从《屋嘉比朝寄工工四》（刊行于十八世纪）以来的各主要工工四谱本中，一扬调子曲目的刊载情况大致如下：

《屋嘉比朝寄工工四》❶中，有《绫蝶节》、《东里节》、

❶琉球大学附属图书馆藏《屋嘉比朝寄工工四》。

《古见之浦节》。

《御拜领野村安赵工工四》❶中，有《蝶小节》、《东里节》、《古见之浦节》。

《琉球音乐乐谱全集工工四》❷（山城正中、中村莞尔编），有《蝶小节》、《东里节》、《古见之浦节》。

《声乐谱附工工四》❸（伊差川世瑞、世礼国男编），有《蝶小节》、《东里节》。《古见之浦节》有二扬调子的另一体。

《安富祖流工工四》❹中，有《古见之浦节》。《蝶小节》、《东里节》为本调子。

《野村流稽古本》❺（祖庆刚编）中，有《蝶小节》、《东里节》。《古见之浦节》为属于二扬调子的另一体。

《八重山古典民谣工工四》❻中，有《诸见里节》、《引越节》、《扬古见之浦节》、《蝴蝶之歌》。

现将一扬调子曲目在各工工四谱本中的情况略作对照如下。

一、《绫蝶节》与《蝶小节》

在《屋嘉比朝寄工工四》中称为《绫蝶节》，刊载于第四页之末，记有一扬调子的调弦法说明。其曲谱为：

---

❶承祖庆刚先生借阅《御拜领野村安赵工工四》复印件。

❷山城正中、中村莞尔著《琉球音乐乐谱全集工工四。琉球古典艺能保存会音乐部同好会，1952年5月。

❸伊差川世瑞、世礼国男《声乐谱附工工四》，野村流音乐协会，1971年2月。

❹《安富祖流工工四》，编纂兼发行者宫里春行，1978年4月。

❺祖庆刚《琉球古典音乐野村流稽古本》，发行者上里平三，1986年11月。

❻《八重山古典民谣工工四》编纂发行人大浜安伴，1976年3月。

卷）》中亦有《蝶小节》之刊载，歌词、曲谱与《御拜领野村安赵工工四》完全相同。

“安富祖流工工四”中的“蝶小节”与上不同的是以本调子调弦法演奏，用本调子的“老”代替一扬调子的“合”，其实际音高相同。另，开头第二个谱字，“安富祖流工工四”为“尺”，“御拜领野村安赵工工四”等谱本为“中”。其余相同。

“野村流稽古本（下）”中，“蝶小节”与“御拜领野村安赵工工四”相同。另有附注说明：“本曲用本调子演奏时，用‘老’代替‘合’。”

二、《东 里 节》

《屋嘉比朝寄工工四》第五页末刊载的《东里节》，标明了一扬调子，其曲谱为：

谱例192

東里节

イチアゲ

中合六七六工尺工六工尺 中中合六六工六六七六六七工

カルヨシ ソ オ チ ノ ヤウ ソ

六七六工尺中合工六七六工尺工六工尺中中中合中工六七六

レ ト ナ カ オ シ テ レ ハ

工尺工六工尺中中合六七六工尺工六工尺中中合ナミヤオシツヱテカゼヤマトモ

ヤウ シオラ

《御拜领野村安赵工工四（下卷）》中，《东里节》记“凡五十九拍子，一拍子五分九厘脉，一扬”。曲谱与上例大致相同，只是加上了棋盘格作时值标记，并有休止符。其曲谱为：

谱例193

東里节　　　　凡五十九拍子　一揚子
　　　　　　　五十九[illegible]脉　一扬

六	七	六	工	尺	六	工	中	〇	中	合	六
											エリ
〇	六	工	六	合	六	七	六	合	七	六	工
カ	ナ	ル	ミ		ヨ	ノ	ヤウ				ソ
六	七	六	工	尺	中	中尺	工	六	七	六	工
	レ		シ		、	ロ	リ		シ		ア
尺	六	工尺	中	〇	中	四	中	四	中	中尺	工
			ラ		ロ		ハ				ト
六	七	六	工	尺	六	工尺	中	〇	中	合	下同
	テ		ヤウ		ホ	ラ	ヤウ				

《琉球音乐乐谱全集工工四》、《声乐谱附工工四》与《御拜领野村安赵工工四》曲谱完全相同，只是《琉球音乐乐谱全集工工四》中的歌词用平假名记写。

《安富祖流工工四》中的《东里节》亦记“五十九拍，所要时间凡三十二秒”，但调弦法是“本调子”，“合”音的实际音高比一扬调子的“合”音低大三度。

《野村流稽古本》中，《东里节》为一扬调子，但有附加说明：“注(2)本曲虽然属于一扬调子，但是现今经常用本调子演奏。”

三、《古见之浦节》

在诸多工工四谱本中所见到的一扬调子的“古见之浦节”，大致有两种。

1. 《屋嘉比朝寄工工四》第十九页的《古见之浦节》的开头标记了“イチアケ”，其曲谱为：

谱例194

古見之浦节

イチアゲ
工中尺六工尺中尺合工中尺合工中尺合尺工六工六合六七六
デンヤ 桃 ヲ ト ず

六七六六工六七六合六工六七八七六工工尺中尺工六七六
ツ オ ザ オ ニ イ

工尺中尺中四合四中尺六工尺中尺四中尺合工中尺合尺工六
ヲ ヲ シ ドル ワ ガ

工六合六七六六七六六工六七六合六工六七八七六工工尺
ツ デ ン ニ 札 ノ 沐

中尺工六七六工尺中尺中四合四中尺六工尺中尺四中尺合工
ラ 沢 サト ノ シ ソ デ

中尺合尺工六七八七六工尺中尺尺尺尺合尺工中尺六工尺中尺
ン ル 札ノ 沐 ヲ沢

此后的《御拜领野村安赵工工四》、《琉球音乐乐谱全集》中，《古见之浦节》有二种类，其中的《扬古见之浦节》的谱字和《屋嘉比朝寄工工四》的《古见之浦节》的谱字相同，只是加上了拍子和时值的表记。值得注意的是，《琉球音乐乐谱全集工工四》中，其他曲目都附上了声乐谱，唯独《扬古见之浦节》没有附上声乐谱，这说明了该曲在当时的野村流中就已很少演奏，至今已经几乎是不被演奏了，野村流的弦友中对此曲生疏者不乏其人。

2。《安富祖流工工四》中，《古见之浦节》有两首。一是“二扬调子”，一是“一扬调子”。《八重山古典民谣工工四》中，和《安富祖流工工四》的情况相同，只是在以一扬调子演奏的《古见之浦节》的名称之前加上了“扬”字，并且附上了声乐谱。

四、《诸见里节》、《引越节》以及《蝴蝶之歌》

这三首一扬调子的曲目都只见于“八重山古典民谣工工四”。其中，《诸见里节》和《引越节》是古典曲，《蝴蝶之歌》是大浜安伴作词编曲。

由前所述，似乎可以看出关于一扬调子曲目的两方面的情况：1．琉球古典音乐工工四谱本中，较为古老的谱本（例如刊行于十八世纪的《屋嘉比朝寄工工四》），同近世谱本（例如刊行于1978年的《安富祖流工工四》）比较起来，较为古老的谱本中一扬调子的曲目较多。近世谱本中，野村流工工四虽然有和《屋嘉比朝寄工工四》相同的数量，但是《东里节》、《蝶小节》经常用本调子演奏，正如前已引述的《野村流稽古本》注记所说的，这些曲子现今已改用本调子演奏。2．从地域看，一扬调子的曲目似乎靠近南方的八重山地区比较多。在《八重山古典民谣工工四》中，刊载了四首。此外，《安富祖流工工四》中的一扬调子《古见之浦节》也和八重山民谣有密切的关系。冲绳人在谈到一扬调子时，经常把它和八重山古典民谣联系在一起。

第三节　一扬调子曲目的音律试析

到过冲绳采访的日本音乐研究家们，普遍感到一扬调子曲目的记谱困难，究其原因是音律的特殊性，各音之间的音分关系和一般的西洋音阶各音之间的音分关系不同，并且在各人、各曲目之间亦有差异。为了究明其中的规律性，笔者将手头所有的《一扬调子》曲目试作了音律测量，现将结果记录如下。

一、大浜安伴氏《八重山古典民谣全集》

（取自唱片《八重山古典民谣全集》）❶

（1）《扬古见之浦节》

歌和三线之间，音律有较大差异。

歌

	$D\#_3^{-10}$		F_3^{-16}		$G\#_3^{+15}$		$A\#_3^{+16}$		C_4^{-20}		$D\#_4^{+30}$		F_4^{+10}
音分数：		200		325		195		170		350		180	
近似唱名：	sol		la		do		re		mi		sol		la

三线

	$D\#_3^{-10}$		E_3^{+30}		$G\#_3^{+30}$		A_3^{+45}		B_3^{+30}		$D\#_4^{+30}$		F_4^{+16}
音分数：		140		400		115		185		400		150	
近似唱名：	si		do		mi		fa		sol		si		do

（2）《诸见里节》

歌

	$D\#_3^{+5}$		F_3^{-30}		$G\#_3^{+40}$		$A\#_3^{+10}$		C_4^{-20}		$D\#_4^{+50}$		F_4^{+10}
音分数：		160		370		170		170		370		150	
近似唱名：	si		do		mi		fa		sol		si		do

三线

	sol		la		do		re		mi		sol		la
	$D\#_3^{+5}$		F_3^{-35}		$G\#_3^{+40}$		$A\#_3^{-5}$		C_4^{-5}		E_4^{-20}		F_4^{+15}
音分数：		160		375		155		200		385		135	

二、照喜名朝一氏演奏录音

（1）《古见之浦节》❷（根据《安富祖流工工四》1986年12月2日录音）

	E_3^{-4}		F_3^{+30}		$G\#_3^{+45}$		$A\#_3^{+25}$		C_4^{+5}		E_4^{-45}		F_4^{+20}
音分数：		134		315		180		180		350		165	
近似唱名：	↑sol		la		do		re		mi		sol		la

（2）《绫蝶节》、《东里节》❸（根据《屋嘉比朝寄工工四》

❶唱片《八重山古典民谣全集》。

❷根据《安富祖流工工四》，照喜名朝一先生演奏、演唱，1986年12月2日录音。

❸根据《屋嘉比朝寄工工四》，照喜名朝一先生演奏、演唱，1986年12月15日录音。

从以上音律测量的结果看，一扬调子中，各音之间的音分距离虽然各人不同、各曲不同，并且还有同曲之中歌和三线之间形成复合音律叠置的复杂情况，但是，仍可大致分类如下：

Ⅰ、空弦音和中国三弦的正调定弦sol、la、mi比较接近，音阶构造和“律音阶”比较类似的。如：照喜名朝一氏演奏的《古见之浦节》。

Ⅱ、空弦音比较接近于si、do、sol，音阶构造和琉球音阶较为类似的。如：伊集《打花鼓之歌》。

Ⅲ、歌和三线分别接近于律音阶和琉球音阶，歌与三线之间形成双重音阶叠置的，如：大滨安伴氏《扬古见之浦节》，歌近似于律音阶——sol、la、do、re、mi、sol、la，三线近似于琉球音阶——si、do、mi、fā、sol、si、do。

Ⅳ、界线不清，介于律音阶与琉球音阶之间的。如：大浜安伴氏《诸见里节》，$D^{+5}_{\#3}$与$F_3^{-30(-35)}$之间，比大二度稍窄，但比小二度又宽得多，因此类似于sol与la之间的关系；另，F_3^{-35}和$G_{\#3}^{+45}$之间接近于大三度，E_4^{-20}和F_4^{+15}之间、$D_{\#4}^{+50}$和F_4^{+10}之间又比小二度宽。因此，从总体看，介于律音阶与琉球音阶之间。

由此，我们似乎可以看出，以一扬调子演奏的曲目中，音律不甚稳定，尚在变化、游移的状态之中。并且，这种变化游移的程度，又似乎随着地区的不同而有所区别。

冲绳本岛，除了照喜名朝一氏《古见之浦节》的空弦音接近于以“合四工”为sol、la、mi，音阶为sol、la、do、re、mi、sol之外，其余绝大部份接近于空弦音以“合四工”为si、do、sol，音阶为do、mi、fa、sol、si、do。

八重山民谣中，游移程度较大，《诸见里节》是介乎于琉球音阶与律音阶之间，《扬古见之浦节》则在歌和三线之间形成了

接近于律音阶和接近于琉球音阶的双重音阶的叠置。

在追溯这种不同的原因时，似乎可以从不同地区的传统音阶的使用所反映出来的该地区人民的音阶爱好方面去探求。据小泉文夫氏的统计❶，浦原启作氏《八重山エンタ集》中，全部共38曲，其中，律音阶20曲，琉球音阶17曲，二者混合1曲；普久原恒男《冲绳的民谣》中，传统民谣共51曲，其中，律音阶8曲，琉球音阶39曲，二者混合4曲。这些情况与一扬调子曲目中反映出来的音阶情况正相符合，（即：八重山民谣中律音阶和琉球音阶势均力敌，冲绳地区以琉球音阶为优势）。这里，如果联系到一扬调子又叫做“唐调弦法”的话，那么，这种调弦法的源流在中国三弦是不难理解的。而在中国的三弦调弦法中，和一扬调子比较接近的是正调调弦法，即以合四工为sol、la、mi的定弦法，音阶为sol、la、do、re、mi、sol、la，因此，这种变化、游移的基础是中国三弦的正调调弦法。而以合四工为si、do、sol是中国三弦传到琉球之后，琉球人民进行改造的产物。由此是否还可以作如下推测：在改造的过程中，琉球各地区人民随着审美趣味和传统习惯的不同而有差别，冲绳本岛的人们更偏重于对琉球音阶的喜好，因而更多的运用了琉球音阶；八重山地区的人们对于律音阶、琉球音阶均有兴趣，因此，经常表现出对两种音阶的折衷和混合运用的倾向。这种在长期音乐实践中所形成的音阶爱好，我们是否可以称之为地区性音阶传统，而在吸收外来音乐成份时，往往以此地区性音阶传统来改造外来音乐，使之适应当地人民的审美趣味和艺术爱好。

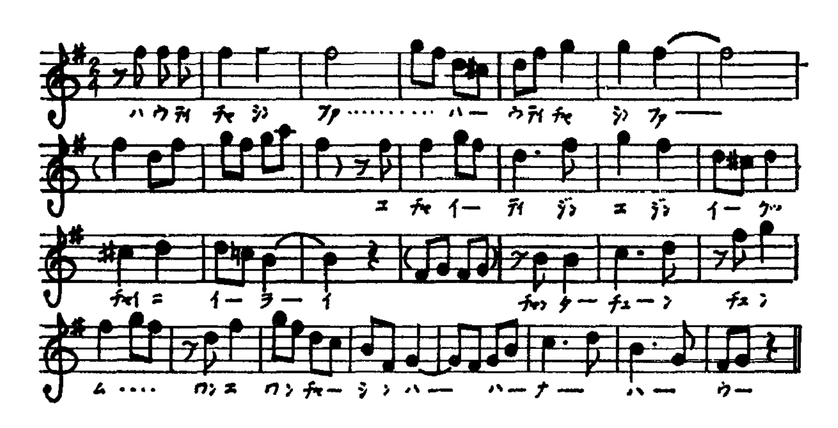
第四节　《打花鼓之歌》的考察

对于琉球音乐发展的历史过程中，一扬调子的曲调是如何由

❶小泉文夫《冲绳音乐的音阶》。青土社《民族音乐研究笔记》1979年3月。

中国曲调变化而来的这一问题，笔者想通过对《打花鼓之歌》的旋律的考察，来试作探求。

下面是冲绳县中城村伊集打花鼓中的《打花鼓之歌》的现在的唱法。[1]

谱例195　　　　　　　　打花鼓之歌

这是典型的琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，三线用的是一扬调子调弦法。

众所周知，冲绳《打花鼓》是从中国传来的艺能，经过长期的历史过程，已有许多变化，但是，在人物、服装、动作、唱词等方面却都还保留着浓郁的中国风格。同样，在这首《打花鼓之歌》中，也可以追溯到和中国打花鼓中经常使用的《茉莉花》的联系，其歌词意义大致和《茉莉花》相同。“好一朵茶鲜花，好一朵茶鲜花，有朝一日摘你来。……”。其曲调乍看与中国曲调相距甚远，但若将上引曲调按同样的指法，用中国三弦的正调调弦法及其按指法演奏、演唱，则成为下例曲调。

谱例196　　　　　打花鼓之歌（拟构体）

---

[1] 喜名盛昭《冲绳和中国艺能》，1984年1月。

sol、la、do、re、mi、sol。(3) 旋律骨干音大致相同，只是节奏方面有许多差异，并产生繁简的变化。(4) 旋律线状基本一致。

由此，我们是否可以设想，从中国《茉莉花》到伊集《打花鼓之歌》，经历了长时期的逐渐变化的过程，其间的阶段甚多，而中国《茉莉花》→伊集《打花鼓之歌》(拟构体)→伊集《打花鼓之歌》，可算是其中的三个点。其旋法的变化是由于冲绳人民按自身传统的音阶兴趣，对三线定弦法、按指位、音级之间的音程关系等进行变化而引起的。其规律为：

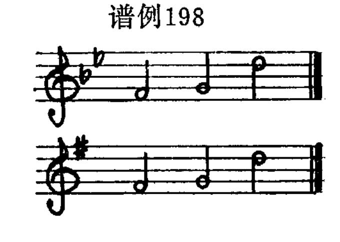
1. 空弦音

谱例198

中国三弦：合四工为sol、la、mi

正调调弦法

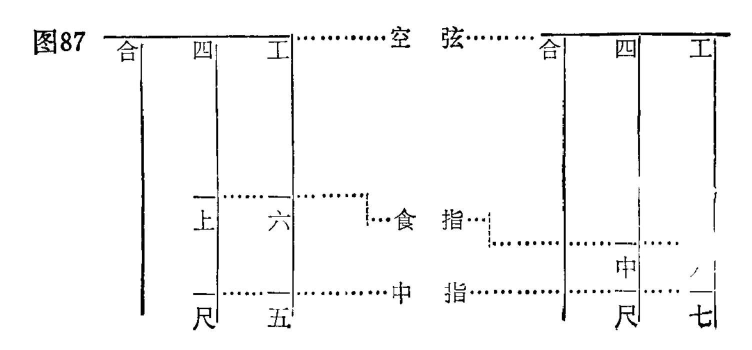
琉球三线：合四工为si、do、sol

一扬调子

2. 按指位

中国三弦正调调弦法的第二、三弦的食指按弦音与空弦音距离为$1\frac{1}{2}$音。比琉球三线一扬调子食指按弦音与空弦音距离稍窄。

琉球三线一扬调子的第二、三弦的食指按弦音与空弦音距离为2全音，比中国三弦正调定弦法食指按弦音与空弦音距离稍宽。

图87



第四章　日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易及其规律

——以曲调考证为中心——

在日本冲绳音乐中，有许多曲调与中国曲调有密切的关系。在这些曲调中，有三线音乐，也有非三线音乐。为了说明日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易情况，本章的论述不以三线音乐为局限，而包括三线音乐以外的其他音乐，如：路次乐、御座乐等。试图通过某些曲调的考证、溯源，寻其变易规律。

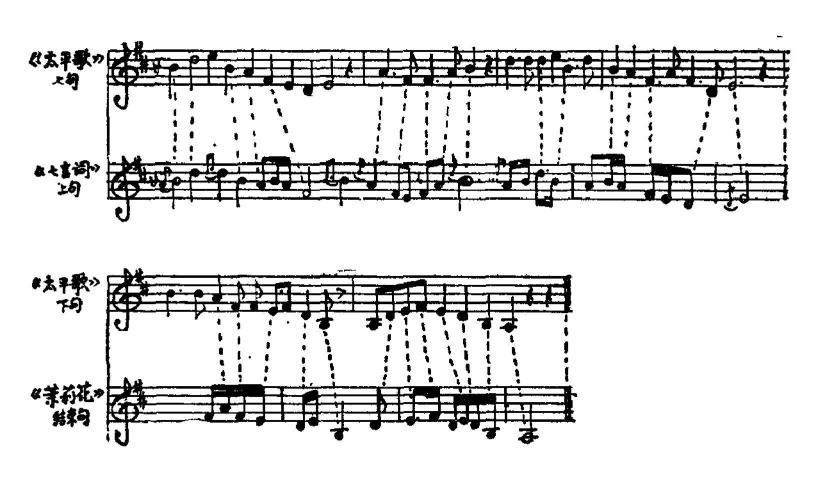
第一节　日本冲绳音乐对中国曲调的受容

在冲绳的古代音乐中，大致包含三种主要成份：固有音乐（如：奥摩罗、神游、库尔纳、人游等），从日本传入的音乐（如：佛教声明·念佛、京太郎、万岁舞、女郎马、木遣、谣曲、阳旋舞曲、筑紫流筝曲等），从中国传入的音乐（如：圣庙乐、打花鼓、龙船歌、四竹舞、狮子舞、路次乐、御座乐等）。

其中，从中国传入的音乐，按其曲调与中国曲调的关联，大致有如下三种类型。

拉宽，变为近似散板的吟唱，但旋律进行的骨干音都十分相似。

谱例208　《太平歌》与《七言词》、《茉莉花》之比较



三、需经溯源方可寻出原型的

像《伊集打花鼓之歌》、路次乐《一段·头更·颂王声》、《二段·二更·明达》、《三段·三更·操声》、《四段·四更·三模样》、《五段·齐空公》、御座乐《三模样》等，乍一看，与中国曲调迴然相异，但是，经进一步分析对照之后，即可以发现他们与中国曲调之间的紧密关联，甚至还能寻出他们赖以变化的原型。（具体分析请看后文）。

第二节　冲绳音乐对中国曲调进行变易的三种模式

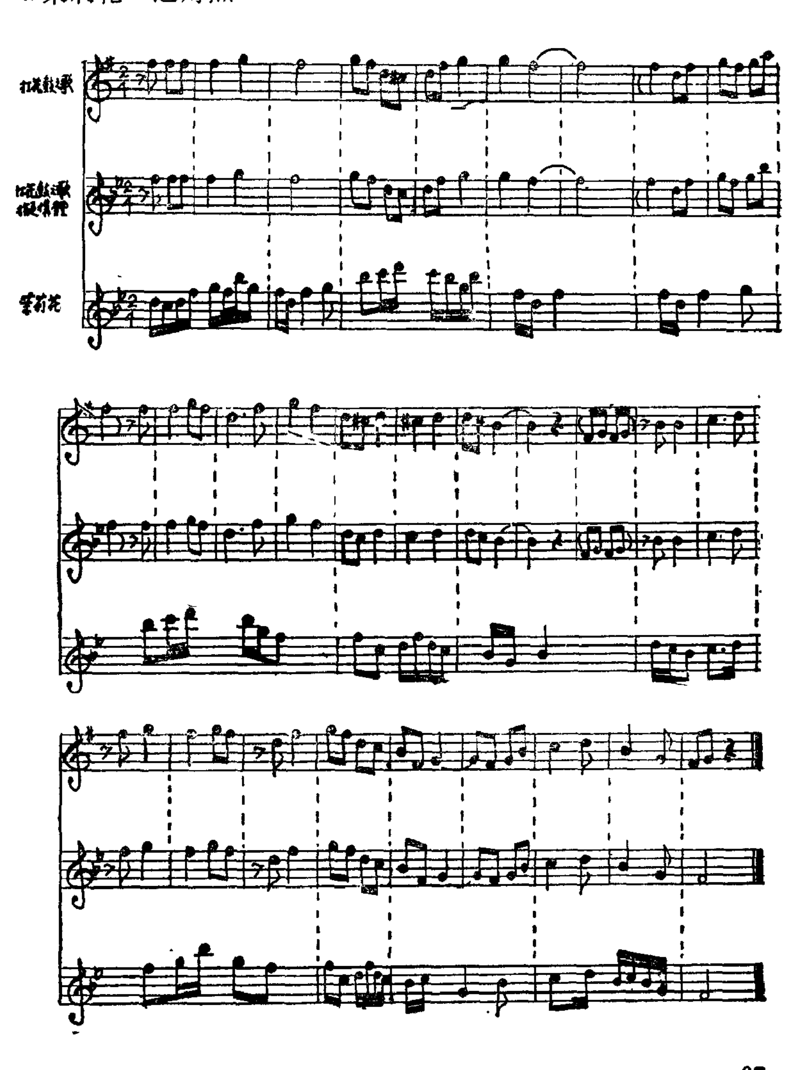
在此的所谓“变易”，指的是前节三种类型中的第（三）类型，亦即：初看时，其音阶、旋法似乎与中国曲调风马牛不相及，

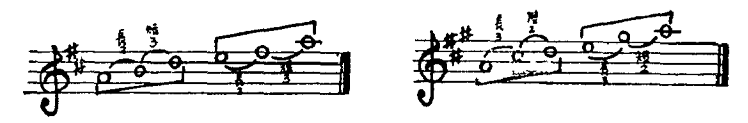
但可以通过某种方式对他们进行复原，进而寻其原型。本节即试图作这种复原的尝试。根据各类型复原的规律性特点，选择其中的三首曲目为代表，称之为三种模式。即：《打花鼓之歌》模式、《颂主声》模式、《齐空公》模式。现分述如下。

一、伊集《打花鼓之歌》模式

《打花鼓》在中国是一种广泛流行于全国各地的一种表演艺术形式。包括作为歌舞的"花鼓舞"、"花鼓灯"，作为戏曲剧目的小戏"打花鼓"，以及作为地方戏曲剧种的"花鼓戏"等。其中最为著名的是产生于安徽省凤阳县的《凤阳花鼓》。如今还存在于日本冲绳县中城村伊集部落的《打花鼓》艺能，虽然不清楚其具体详细的流传过程，但对其渊源于中国却是没有异议的。笔者于1986～1987年在冲绳考察期间曾有拙文《冲绳与中国的打花鼓》，对两地"打花鼓"的故事情节、人物、动作、道具、唱词、旋律等方面的异同，作过比较。在照喜名朝一研究所学习琉球三线的演奏过程中，开始时，觉得难于理解的，是为甚么伊集《打花鼓之歌》的音阶、旋法竟然与中国《打花鼓》有程度如此之大的差别：伊集《打花鼓之歌》所用的是琉球音阶do、mi、fa、sol、si、do，旋律中突出大3度、小2度的音程；中国《打花鼓》用的是中国式五声音阶do、re、mi、sol、la、do，旋律中只有大2度、小3度音程，没有小2度进行。后来在研究冲绳三线"一扬调子"定弦法时，发现了冲绳三线"一扬调子"（定弦：si、do、sol）乃由中国三弦"正调调弦法"（定弦sol、la、mi）变化而来。于是尝试着将原来是"一扬调子"定弦法的《打花鼓之歌》（见下页谱例209第1行谱），改为用"正调调弦法"而以相同的按指位置弹奏（见谱例209第2行谱），结果变成了纯粹的

中国风格的曲调，再把他与中国《茉莉花》曲调（见谱例209第3行谱）对比，他们之间不仅骨干音相同、乐句结束音一样，而且在旋律线状和结构形式方面都基本一致。

谱例209　《打花鼓之歌》、《打花鼓之歌（拟构体）》与《茉莉花》之对照

所用琉球特性旋法

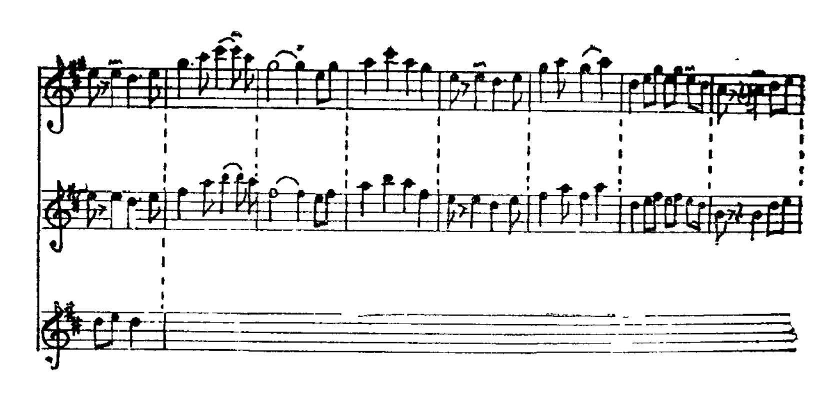
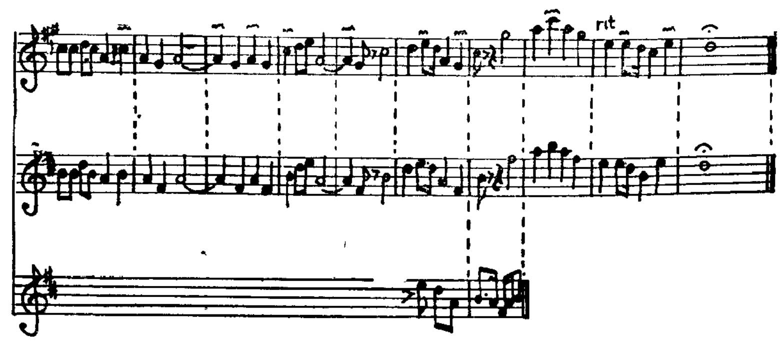


运用与《颂王声》相同的方法，对路次乐《二段·二更·明达》进行复原后，其曲调的旋律骨干音、旋律进行动向等方面，都与流行于中国东南沿海的客家音乐（汉乐）《小开门》有许多共通之处，只是在结构方面，《明达》作了扩充，全曲的终止式亦有较大变化。

谱例217　路次乐《明达》及其拟构体与汉乐曲牌《小开门》之比较对照

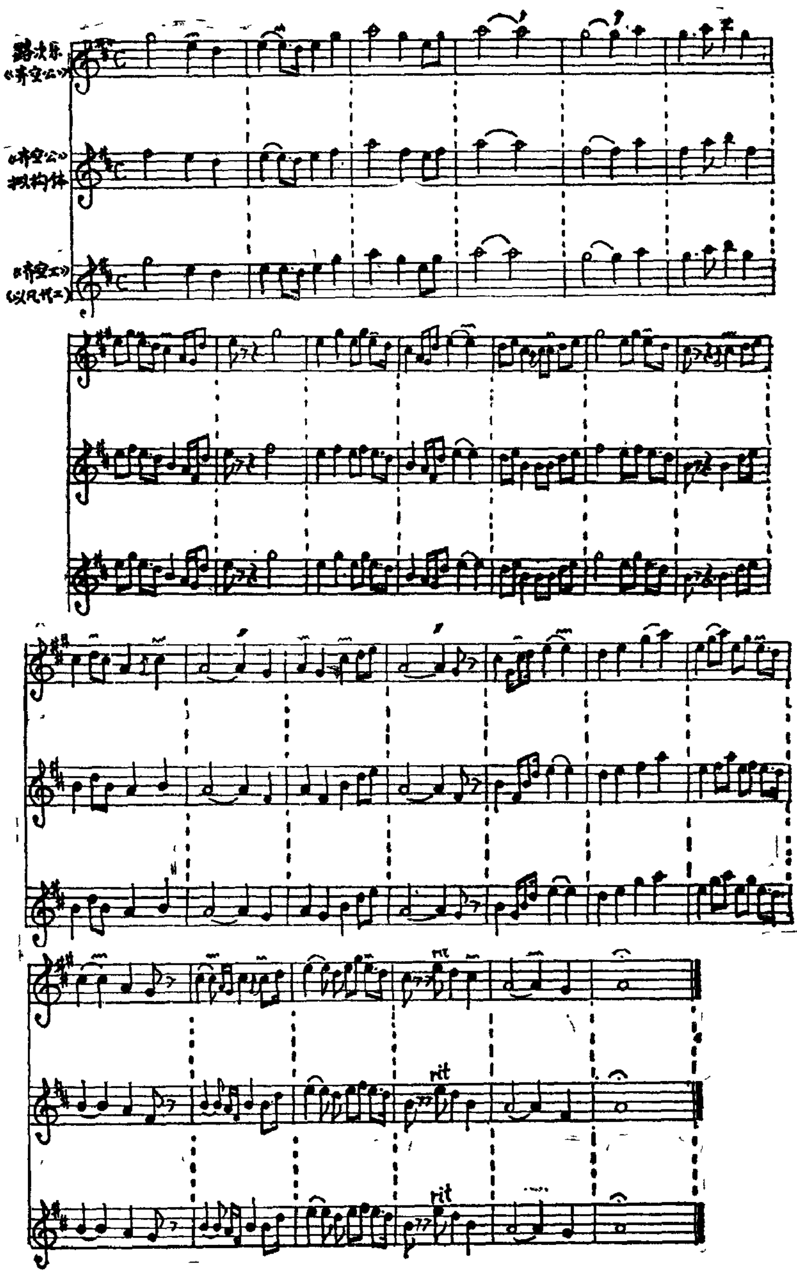
路次乐 明达

路次乐 拟构体

汉乐曲牌 小开门

《明达》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第281页，
民俗艺能全集刊行会，1964，东京

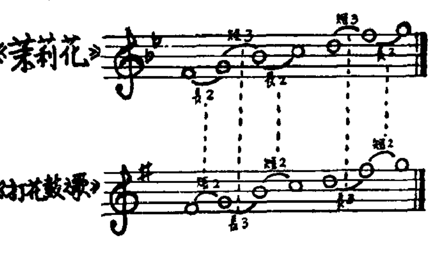
三、《齐空公》模式

《齐空公》也是路次乐中的一首。为路次乐的第5段，一般是在五节句和节日，接于一段之后演奏。笔者以为，曲名中的“公”是“工”之讹误，《齐空公》是《齐空工》，就是中国传统乐曲中常见的“以凡代工”因此，“工”字就变“空”了。据此，笔者先按以上第（二）《颂王声》模式，对《齐空工》进行了“拟构体”的变化，得出（谱例218）的第2行谱；然后按“齐空工”的本意作了“以凡代工”的处理，得出（谱例218）的第3行谱。

谱例218

《齐空公》引自山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲研究》第290页，民俗艺能全集刊行会，1964，东京

度变为大３度，由大２度变为小2度，产生了音程“大”、“小”性质的变化。如右例所示。（谱例221）

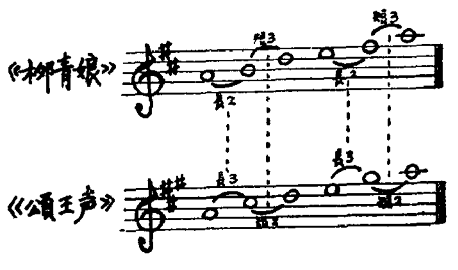
谱例221



2．音程度数变换式

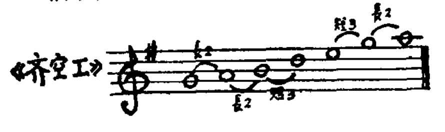
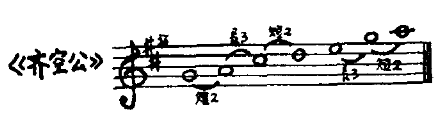
指的是类似于由《柳青娘》到《颂王声》那样的变换，各相对应音级之间，性质（如大、小、增、减等）完全相同，只是音程的度数产生了变化，如：由大２度变为大３度，小３度变为小２度。如右例所示。（谱例222）

谱例222



3．混合变换式

指的是类似于由《齐空工》到《齐空公》的变易，其中，既有音程性质的变换，如：上半部分的大２→小２、小３→大３的变换，又有音程度数的变换，如：下半部分的小３→小２、大２→大３等。如上例所示（谱例223）

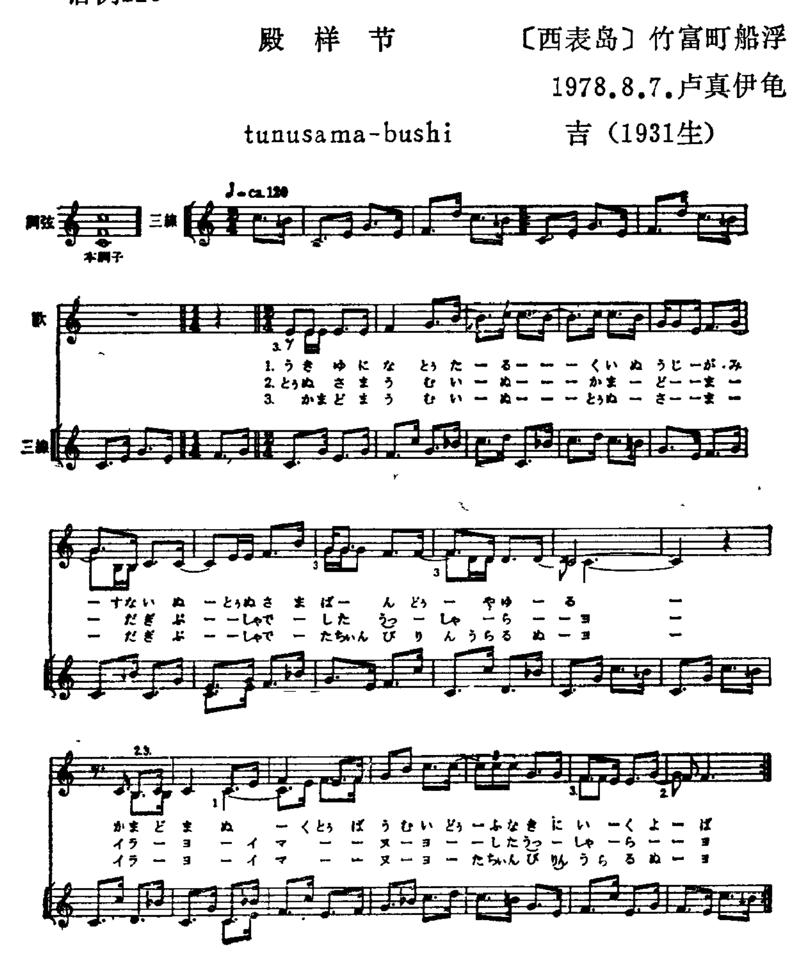
谱例223



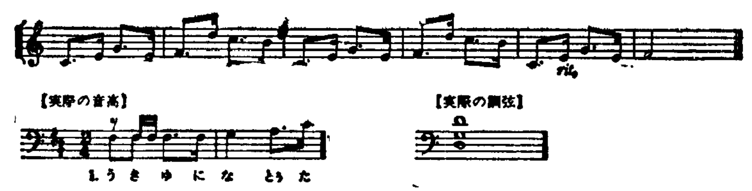
以上各模式、各种规律，集中到一点，就是冲绳人民在吸收中国曲调进行变易的过程中，最常用的变易是以琉球音阶、琉球旋法来改造中国式的五声音阶和五声性旋法，使之冲绳化，以适应冲绳人民的审美习惯和审美要求，从而创造了具有独特风格色彩的冲绳音乐文化。

在八重山民俗舞蹈中，则经常在三线伴奏音乐贯穿X．X X．X节奏型，以配合活泼跳跃的舞蹈动作。下例《殿样节》是一首流行于八重山西表岛的舞蹈音乐，歌词内容是描写昔时官员与船浮地方的美女恋爱的故事，三线演奏贯穿着附点音符，十分流畅活跃，与舞蹈配合甚为贴切。其他如《山崎爷》、《镰舞歌》等，情况均与此相类似。

谱例226

殿样节　　〔西表岛〕竹富町船浮
1978.8.7.卢真伊龟
tunusama-bushi　　吉（1931生）





引自《日本民谣大观·八重山诸岛篇》第566、567页

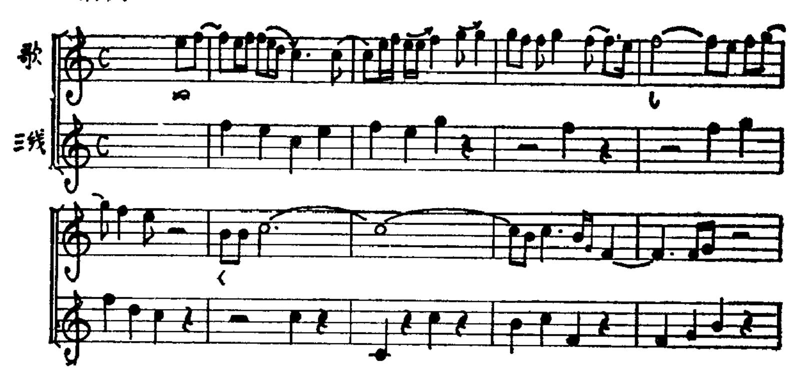
日本放送出版协会，1989，东京

在大部分三线古典曲目中，三线与歌唱之间形成节奏对比、音程对比、音区对比。

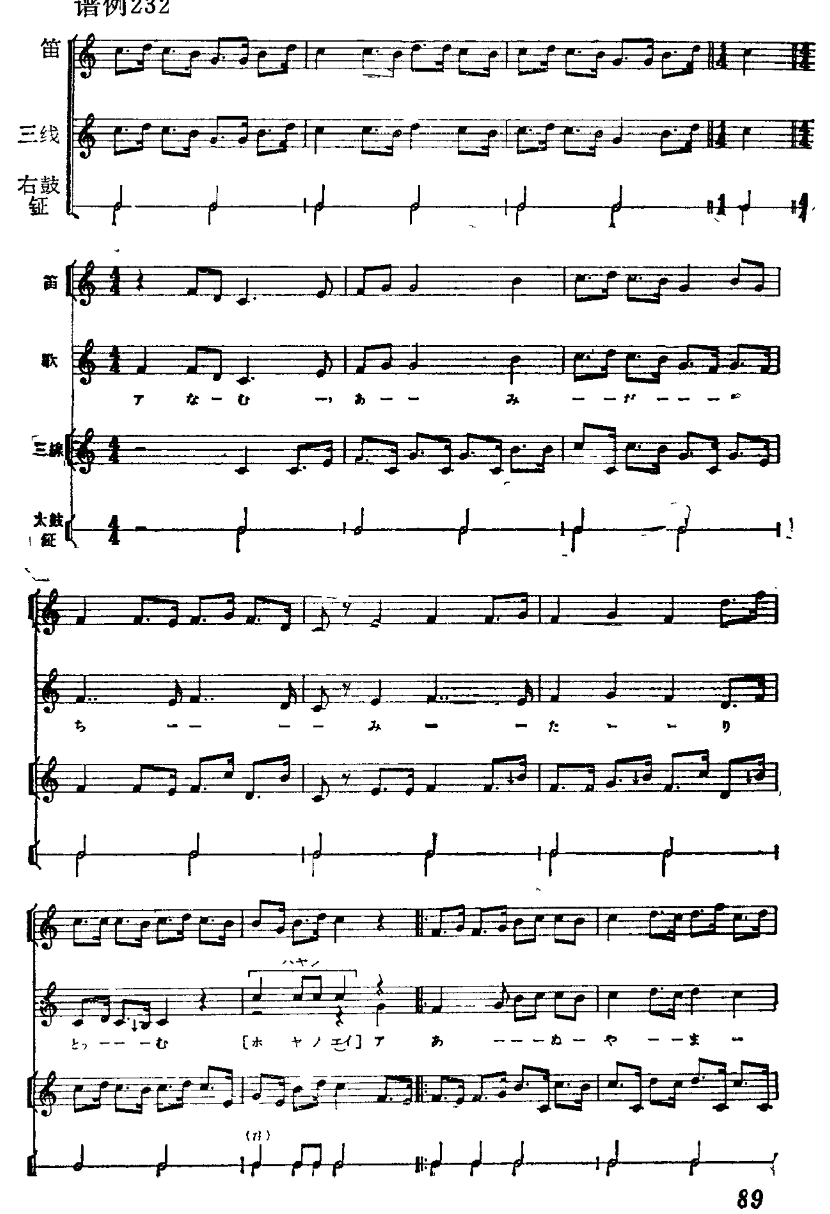
节奏对比　除了前已述及的节奏错开和固定节奏衬托之外，还有弦简腔繁和蜻蜓点水式衬托。

所谓弦简腔繁，就是唱腔的曲调比较复杂，一字多音，节奏多样；三线的曲调却比较简单，节奏比较单纯。这种弦简腔繁的声部结合常用在比较内在深情的曲目中，如：昔节、大昔节各曲。

蜻蜓点水式衬托，指的是在歌唱的延长音中，以三线的高八度音与低八度音相点衬。下例是《伊野波节》中的一段，开头的五小节，唱腔曲调比较繁复，三线却以四分音符衬托着，形成弦简腔繁的结合；第六、七小节，唱腔以 C^1 音延长将近八拍，三线则以 C^1、C、C^1 点衬，似蜻蜓点水般地烘托着唱腔。

谱例227

引自富浜定吉《五线谱琉球古典音乐》第186页文教图书，1980，那霸

具有活泼跳跃的特点；太鼓、钲，每两拍击一下，以突出强拍节奏。歌唱与伴奏结合在一起，从整体看，具有热烈欢欣的特点。

谱例232

引自《日本民谣大观·八重山诸岛篇》第278、279页
日本放送出版协会，1989，东京

第二节　中国三弦音乐中的复音因素

中国三弦音乐中的复音因素，大致包括以下三个方面：三弦与歌唱之间的复音因素，三弦与其他乐器之间的复音因素，以及三弦本身演奏中的复音因素。

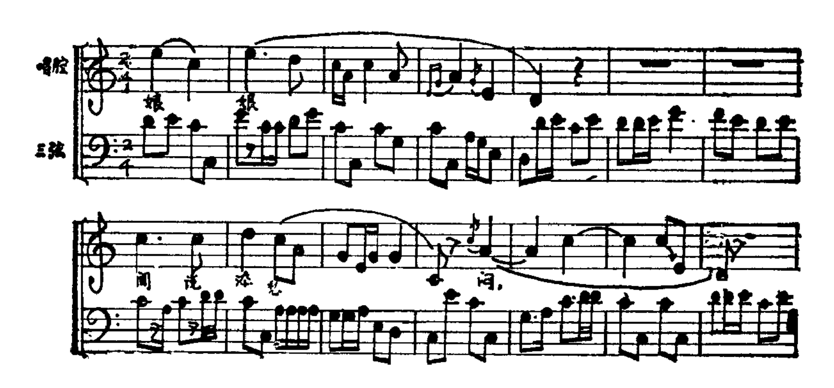
一、三弦与歌唱之间的复音因素

三弦与歌唱之间的复音因素大致有如下几种形式。

（一）支声式

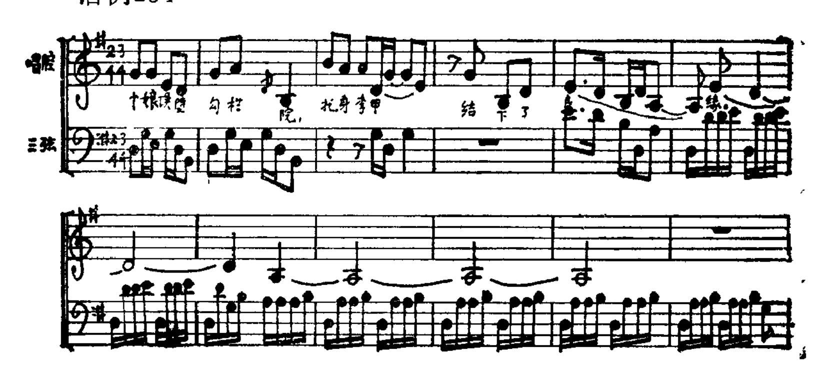
即三弦与歌唱共同表现同一旋律，但由于三弦乐器性能与人声的区别，所以，在演奏时形成在主体框架相同基础上的某些变化，如同一棵树上生出两个杈桠。就中还可细分为：腔简弦繁、腔繁弦简、繁简交织等。

其一，腔简弦繁。是在唱腔曲调比较朴素、简单的情况下，三弦以加花变奏的形式来为唱腔作伴奏。下例是苏州弹词《宫怨》中的一句，唱腔以四分音符和八分音符为主，三弦却以八分音符、十六分音符为主的流动节奏来弹奏，不时地出现八度应弦或十六分音符的同音反复，使唱腔与伴奏之间形成腔简弦繁的结合。然而，从总体看，三弦弹奏的基本骨干还与唱腔相同，只是比唱腔更为繁复丰富，是唱腔的加花变奏。

谱例233

引自《说唱音乐》第354页

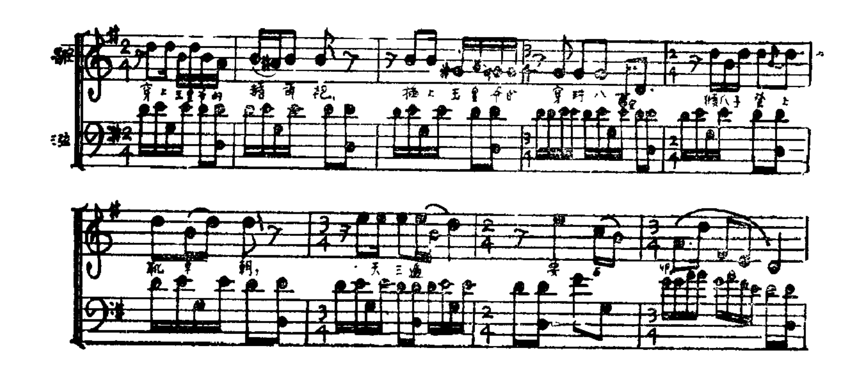
中央音乐学院中国音乐研究所，1963，北京

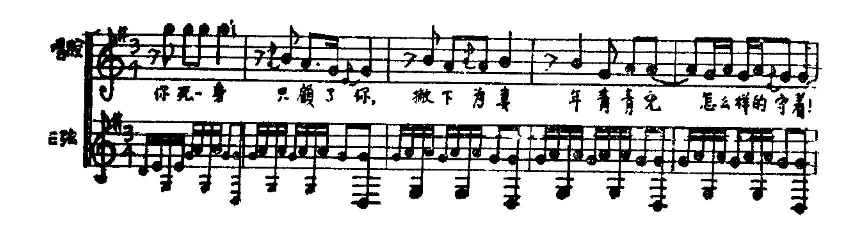
其二，长音繁衬。在唱腔的延长音处，用三弦弹奏较为繁复的音型，以增强音乐的流动性。如下例唱腔唱到“缘”字时，以sol、re延长，三弦即以该两音为中心音的音型来为之衬托，使音乐具有更强的动力性。

谱例234

引自《说唱音乐》第75页

中央音乐学院中国音乐研究所，1963，北京

其三，腔繁弦简。即：在唱腔旋律较繁杂的某些段落，三弦不完全按唱腔旋律弹奏，而是取其骨干音点衬，使唱腔与伴奏均能清晰，而避免相互干扰。如下例弹词唱段，由于腔繁弦简形式

谱例239

引自《西河大鼓》第16页，新音乐出版社，1954，上海

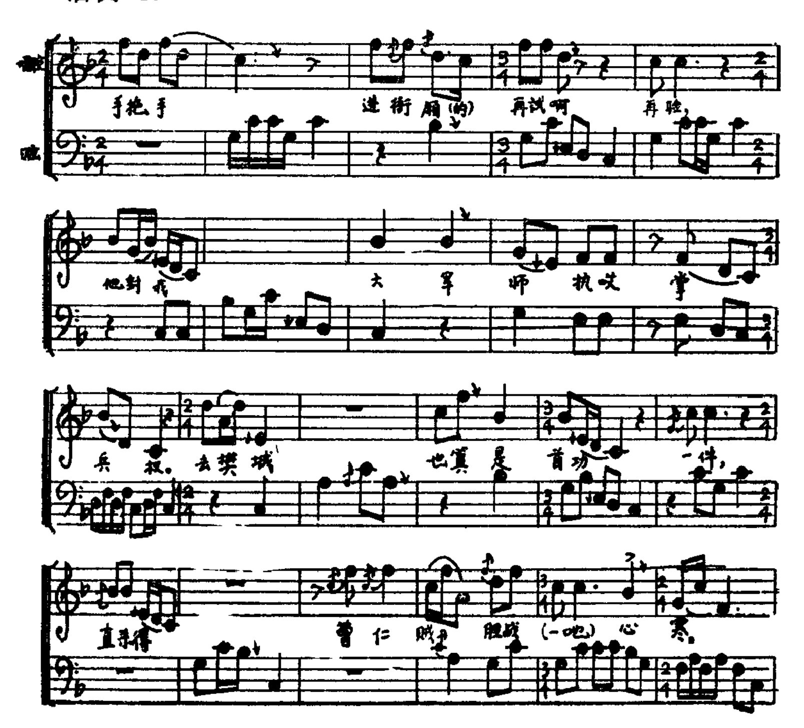
谱例240

引自《西河大鼓》第25页，新音乐出版社，1954，上海

（三）对比式

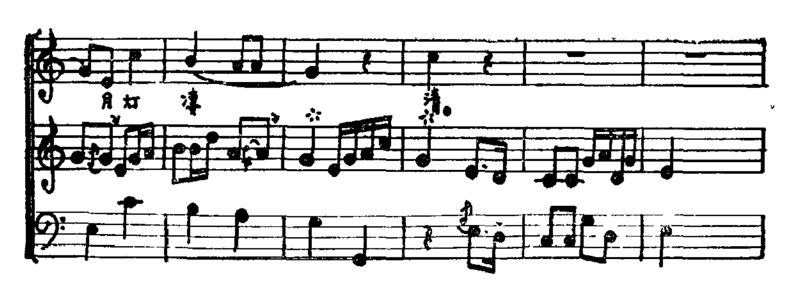
在中国三弦音乐中，还存在一些唱腔与三弦有较大差异，有比较鲜明对比性的段落。如下例迷胡牌子音乐《紧西京》，三弦与唱腔之间，无论在节奏和旋律方面均有一定差异，三弦以较为固定的节奏型贯穿其中，三弦与唱腔的旋律之间构成五度、三度、二度、四度等关系。然而，值得注意的，即使是这种对比性较鲜明的段落，三弦与唱腔的各乐句的落音也基本相同，亦即它们都是基于同一曲调框架来发挥的。

谱例241

在流行于陕西西部地区的弦板腔中，还存在着让头咬尾巴与垫补空档相结合的三弦伴奏形式，在唱腔的开头处不用伴奏，临近句逗末尾才引进三弦，至唱腔的延伸处，三弦继续演奏，垫补空档，增强表现力。在唱腔与三弦伴奏之间形成此起彼伏、起落有序的效果。在节奏和旋律方面也显现出一定的对比。

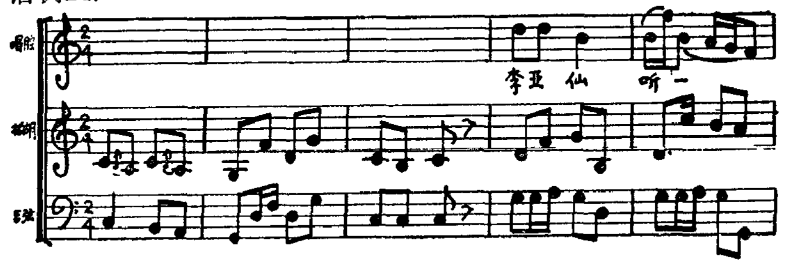
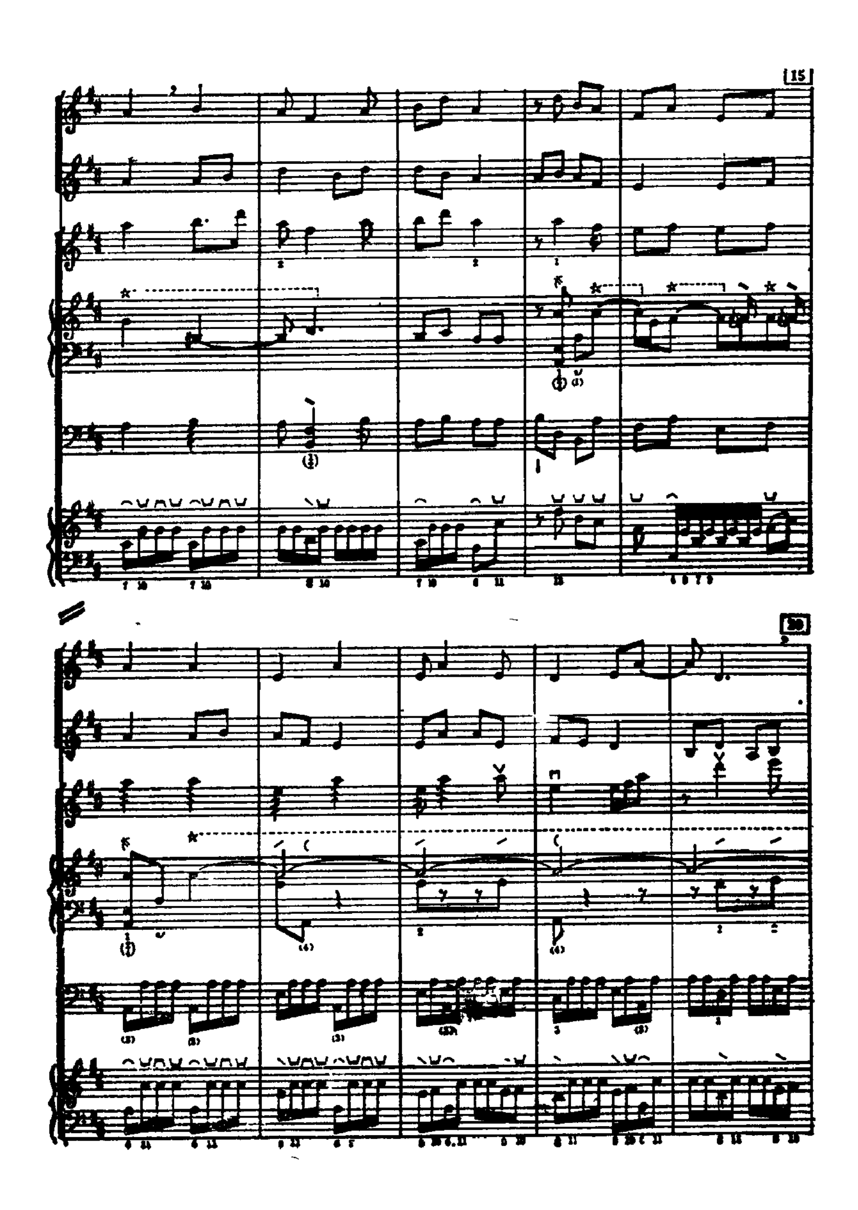
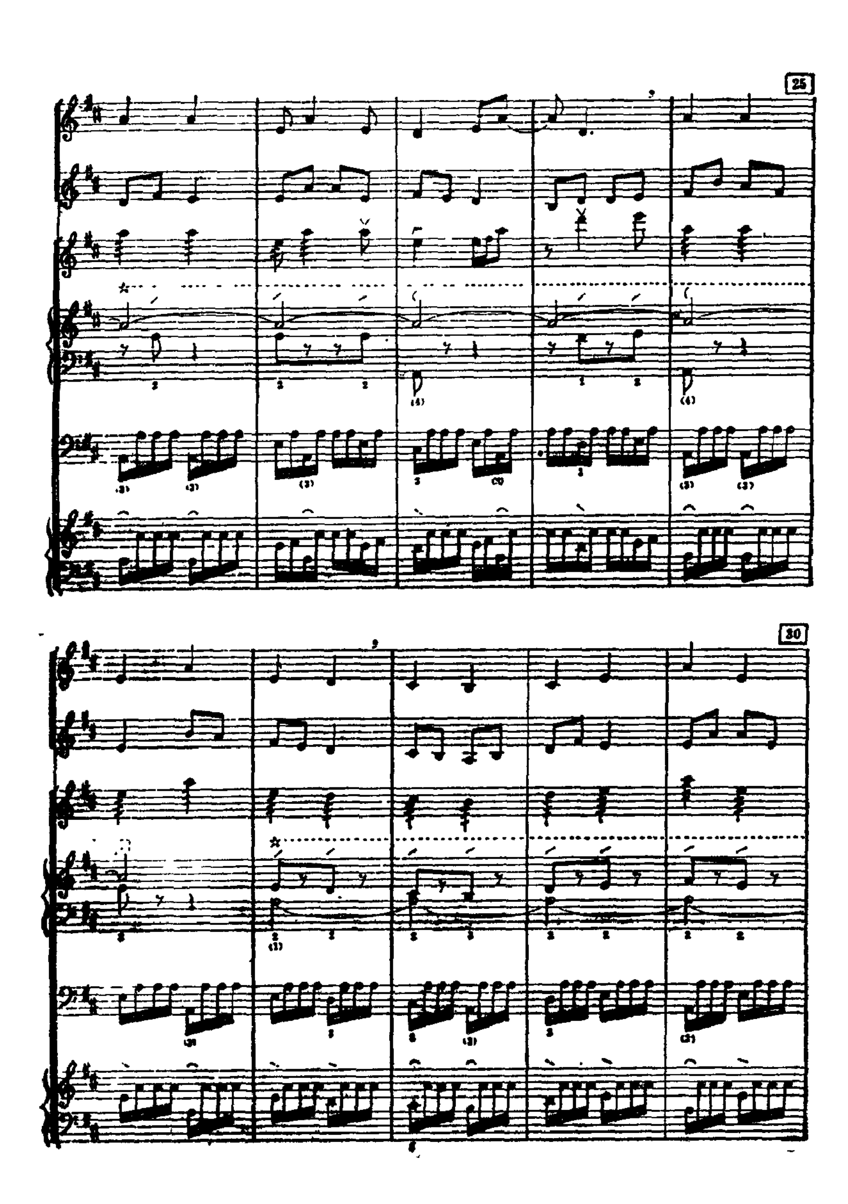
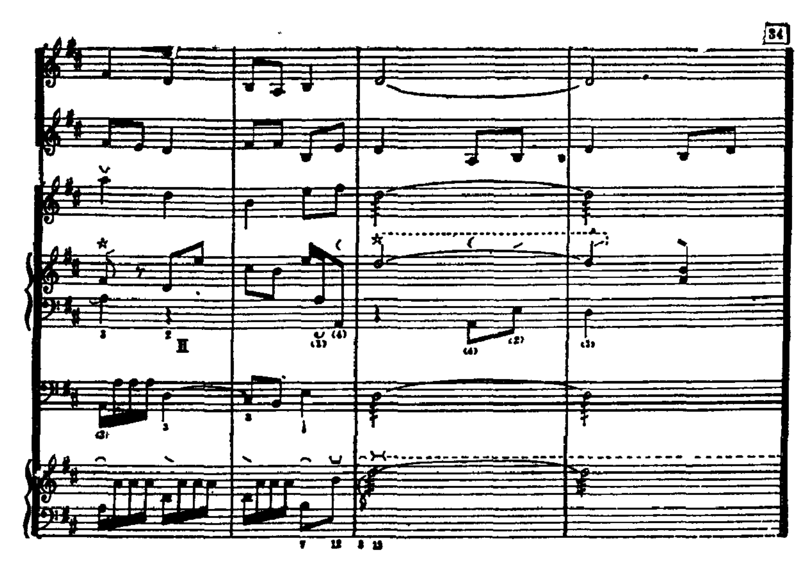
谱例245

引自《弦板腔音乐》第13页，陕西人民出版社，1981，西安

二、三弦与其他乐器之间的复音因素

在歌唱伴奏和器乐曲中，三弦在与其他乐器一起演奏同一曲

引自《弹词音乐初探》第177、178页

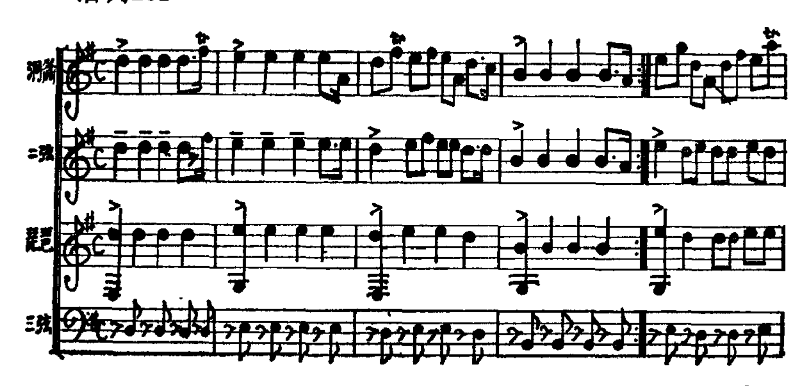
上海文艺出版社，1979，上海

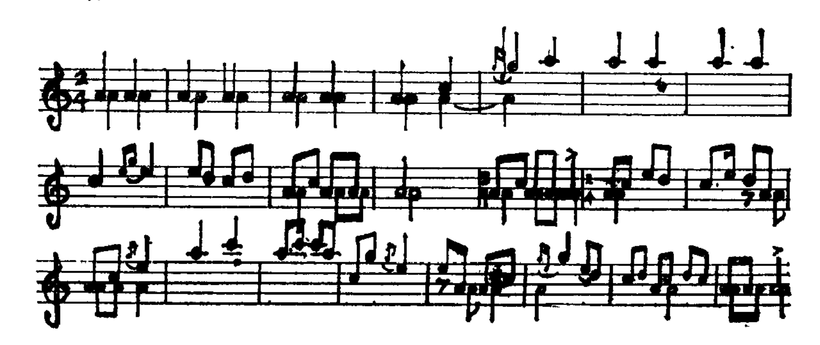
其二，三弦与板胡。在迷胡牌子音乐中，三弦是主要伴奏乐器，此外，还用板胡，因此，三弦、板胡和唱腔之间也构成复音因素。一般说来，三弦多以八分音符与十六分音符相结合的节奏来衬托唱腔，板胡突出滑音和大跳音程的运用，更具起伏跌宕特点，唱腔则富于歌唱性。三者结合在一起时，从纵向看，除节奏对比外，还有八度、四度、五度、三度、二度等音程关系。下例是迷胡《五更》中的一段，从总体看，唱腔、三弦、板胡均为同一曲调的不同变体，属支声式关系，但由于各声部的唱奏即兴发挥的自由度较大，所以，三个声部之间的对比性较强，纵向音程关系比较多样，甚至在个别地方（如“天”字处）出现fa与sol、mi与fa重叠的刺耳音响，由此，也可看出其基本思维方式还是注重于横向旋律和各自乐器性能的发挥，其纵向效果是横向发挥的结果，带有某些偶然性成份。

谱例247

15
20

25
30

引自《弦索十三套》第一集第48—51页

人民音乐出版社，1979，北京

在福建南曲的器乐套曲《梅花操》第三段“点水流香（双玉兰）”中，三弦还用后半拍演奏的特殊节奏，与琵琶、洞箫、二弦构成对比，尤其与琵琶的正拍起奏的弹挑形成一起一落的呼应关系，衬托着洞箫、二弦幽雅古朴的曲调，具有含蓄内在、舒展流畅的特点。

谱例251

筒》，曲中以同音高的双弦齐奏表现拄击竹筒的音响，并把僾伲族的歌声也一齐融合于乐曲中，描绘了僾伲族的歌舞场面。下例就是《夺竹筒》中的开头段落，头四小节以双弦齐奏a^1音来模仿拄击竹筒的音响，乐曲进行中间也不时地出现a^1空弦音，与主旋律构成同度、三度、五度音程关系，具有复音因素。

谱例252

引自杨放等《张老五小三弦曲集》第107页

云南艺术学院音乐系编，云南音乐舞蹈家协会印，1962

佤族三弦弹奏时，经常以一根弦弹奏主旋律，而用其它空弦音伴衬。其定弦多作la、mi、la，如果旋律在外弦、中弦弹奏，就用内弦空弦音低音la作衬托；如果旋律是在中弦、内弦弹奏，就用外弦空弦音中音la作衬托。据李式啸氏研究❶，无论哪一种弹法，和音关系都是八度、同度、四度、五度或三度音程。旋律在外弦上弹奏时，听起来明快热烈；旋律在内弦上弹奏时，听起来柔和委婉。下例是一首舞曲，三弦定弦为$^{\#}f^1$、$^{\#}f^1$、$^{\#}c^1$，用外弦、中弦弹奏主旋律，以内弦空弦音la为伴奏，气氛热烈。纵向音程关系有八度、五度、四度、三度、同度等。

谱例253

❶参见李式啸《丰富多彩的佤族音乐》，《民族音乐》1983年第3期，云南省民族音乐工作室。

第六章　三线演奏方式的冲绳特色及其与中国音乐的联系

第一节　弦声一体与中国“琴歌”

作为冲绳三线音乐的特色，人们首先例举的是“弦声一体”。即：三线演奏者与歌唱者同为一人，亦即：由同一个人弹奏、歌唱，因此，有人认为，所谓弦声一体是冲绳古典音乐的精髓之所在。它不只在于三线的声音与歌唱由同一人发出，而是由于歌声与弦音具有统一的人格，能达到浑然一体的境地。正如安里盛市在《冲绳的歌、三线》中所引述的琉球大学中村透副教授所说的：“作为乐器的三线，并不是分离开来的，总是作为我的身体的化身，感到成为一个整体中的内在部分。可以说，通过乐器来表现歌唱的神髓，乐器的发响就是物体的歌唱，歌唱与乐器演奏是亲密无间的、和睦一致的。”❶

所谓“弦和声的和睦一致”，就是三线与歌唱虽然不是同音同时进行，二者之间旋律有所差异，但是，相互间有时挨靠在一

❶转引自安里盛市《冲绳的歌三线》第13页，日本一茎书房，1990，东京。

起，有时分离，经常是同旋律的或前或后，象是睦邻关系那样合致地进行。

演奏者与歌唱者由同一人担任，则使演奏无论在何时，哪一种场合都可自由、便利，因此，对冲绳的歌、三线的普及和大众化都有促进作用。

对于这种“弦声一体”的本质，琉球大学教授、琉球音乐研究家城间繁先生还有如下论述：

> 在历代演奏者中间流传的所谓“弦声一体”所表示的是：其歌唱总是伴随着三线的自弹自唱，歌唱与乐器分开来演奏的情况大概是不存在的。纯器乐曲未曾产生的理由也可能就在此，因为在全部歌唱中，三线都用来担任伴奏乐器。这种情况，与其说只是自弹自唱的技术上的规则，更重要的是“完整性（整体性）”，就是从以表现完整性为目标的琉球艺能精神出发，演奏也不是“为了让人听才进行”的向外部发散的行为，而是以自己感情的完美表现为根本的意义。❶

笔者认为，这种“弦声一体”的演奏方式的特征及其精神内涵，当与中国的“琴歌”有一定关联。

琴歌在中国有着悠久的历史。《尚书·益稷》记载：

> 博拊琴瑟以咏。

《琴史·声歌》曰：

> 歌则必弦之，弦则必歌之。

又曰：

> 子夏弹琴以歌先王之道。

《论语·阳货》记载：

---

❶城间繁《关于“琉球古典音乐”》《冲绳艺能志·创刊号》，1985，冲绳。

降到清初，琴歌艺术又趋活跃，江派琴家谢琳、黄士达、杨抡、杨表正、庄臻凤、蒋兴俦、程雄、张椿等人，主张弹唱琴歌，强调“近文对音”，同时刻印了不少琴歌专辑。

琴及琴曲，至迟在公元1663年就已传入冲绳。因为在张学礼《中山纪略》中有如下记载：

> 封舟过海，例有从客偕行；姑苏陈翼一字友石，多才多艺，王持帖请授世子等三人琴。世子名曰弥多罗、王之婿名曰哑弗苏，三法司子名曰喀难敏达罗，寓天界寺习一月，移至中山王府又月余；授世子思贤操《平沙》，《落雁》、《关雎》三曲，授王婿《秋鸿》、《渔樵》、《高山》三曲，授法司子《流水》、《洞天》、《涂山》三曲；求诣无虚日，皆称曰“友石先生”。[1]

另，公元1719年作为册封副使与海宝一同到琉球册封尚敬王的徐葆光，在他所撰《中山传信录》卷第五“乐器”条有如下记载：

> 前使张学礼《记》云：“国王遣子婿于从客某所学琴”，今已失传。国中无琴，但有琴谱；国王遣那霸官毛光弼于从客福州陈利州处学琴，三、四月习数曲，并请留琴一具，从之。[2]

并且还有毛光弼《从天使幕从客陈君学琴成声报谢》一诗：

> 古乐入天末，七弦转南薰；
> 广陵遗调在，拂轸一思君。[3]

以上记载均说明，在历史上，琴及琴曲曾从中国传入过冲

---

[1] 张学礼《中山纪略》，《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》，1977年，那霸。

[2] 徐葆光《中山传信录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》，1977年，那霸。

[3] 同上。

绳。其中虽未明确记载琴歌事，但与琴歌相联的“弦歌”却曾多次出现。

公元1534年到琉球册封尚清王的陈侃，在《使琉球录》中有如下记载：

> 乐用弦歌，音颇哀怨；尝译其曲有“人老不少年”之句，亦“及时为乐”之意，如《唐风》之“山有枢”也。[1]

此处“弦歌”虽有可能用琴以外的其他弦乐器来为歌唱伴奏，但至少从中国人的眼光看来，与中国的“弦歌”有某些类似之处。

公元1579年作为册封正使到琉球的萧崇业、在《使琉球录》中也有记载：

> 乐用弦歌，酒间度新声，哀怨凄切；尝令夷大夫译其曲，有“海不扬波，舟航利涉”之句，若为余二人而颂者。余虽侏儒无可与辨，然叹老嗟贫，悲暌欢聚之意，大约人情不甚相远如此。[2]

以上有关“弦歌”记载均在对杜佑《通典》的注释中出现。

值得注意的是，在接下来的册封使录中，与上记载相同的位置，以三弦代之，并且出现“曼声而歌，搯三弦和之”的字句，明确地以三弦为歌唱伴奏来代替“弦歌”。

在公元1606年出使琉球的夏子阳所写的《使琉球录》中记载：

> 乐器有金鼓、三弦等乐，但多不善作；尝借吾随从者教之。亦有土戏，闻皆王宫小从者及贵家子弟习之；登台戴大笠，加以皂帕蒙面，著彩色夷服。群以二十余辈伛偻宛转同

---

[1]陈侃《使琉球录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3·册封使录关系资料》，1977，那霸。

[2]萧崇业《使琉球录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3》第32页，1977，那霸。

声而讴，皆如出一人。❶

公元1683年为册封尚贞王而出使琉球的汪楫，在《使琉球录》中有如下记载：

士大夫无事辄聚饮，好以拇战行酒。酒半，曼声而歌，挡三弦和之，其音哀怨，抑而不扬。尝于中秋夜升馆垣远望，于时淡月蒙云，水天黯惨，悲吟四起，丝肉断续，凄然盈耳，恨不得邹衍吹律以煖之也。❷

公元1800年出使琉球的李鼎元《使琉球记》亦有类似记载：

（七月）二十四日（甲辰）……入暮，闻拇战声，又闻歌声，多作梵音；亦有如中国弦索歌曲者，率挡三弦和之。❸

由上记载可知，在冲绳历史上，三线为歌唱伴奏是一种十分普遍的演奏方式。至少在册封使的心目中，冲绳的三线歌唱与中国的“弦歌”（琴歌）是可以相提并论的音乐艺术形式。因为：其一，都是自弹自唱，弦声一体。其二，乐器不仅是伴奏，而且成为统一的艺术整体中的有机组成部分，乐器与歌唱融合为和睦合一的共同体。其三，都有比较高雅的格调，多为上层士大夫阶层所掌握。

对于冲绳三线“弦声一体”的来源问题，除了前曾提到的由册封使及其随行人员在传授琴艺及其音乐的同时，把琴歌传至冲绳之外，还可从闽人三十六姓，以及冲绳人到中国进贡、谢恩、庆贺时，滞留福建所接受的影响进行分析。

因为在福建历史上，确曾有过琴歌、弦歌盛行的事实。

其一，是在与冲绳交往密切的历史时代，在福建曾盛行过以提倡琴歌为主旨的琴派——江派，其代表人物是杨表正。杨乃

❶夏子阳《使琉球录》，《那霸市史·资料篇第一卷之3》第39页，1977，那霸。

❷汪揖《使琉球录》，同上第55页。

❸李鼎元《使琉球记》，同上第251页。

“闽省延平府永安县人”，亦即现今福建省永安县人，他与杨抡一起成为与虞山派对立的提倡琴歌的江派的代表人物。据《永安县志》载：

杨表正精音律，善琴，自号巫峡山人，盖其里贡郊名也。自言尝游武夷接笋岩，入石洞遇异人，乃作《遇仙吟》又取古《南薰》、《羑里》，以迄汉晋诸诗文可入诗弦者，皆编诸五调，传以指法，为《琴谱》十卷，万历间自刻于金陵，康熙时吴门石孟举又为刻诸越，言琴者咸俎豆之。❶

以他为代表的江派，主张只唱琴歌。故他致力于琴歌创作，主要作品有：《清江引》、《渔翁》、《牡丹赋》、《遇仙吟》、《金陵怀古》、《诗吟》、《浩浩歌》、《滕王阁》、《相思曲》、《渔樵问答》等。曾于公元1585年出版《重修真传琴谱》（全名《重修正文对音捷要真传琴谱大全》），从该书《序》中可见其音乐思想。

盖闻琴者圣人之雅乐也。自庖羲氏之有天下观凤鸣桐，知其材良，乃象形制器而琴始作焉。于是定五音宫商角徵羽是也，顺五行金水木火土是也，正五性仁义礼智信是也，参三才而一之。其为道也大，其为器也尊。能去淫欲之心，能养中和之气，有裨益于吾人者诚多矣。故虞舜、文王、孔子诸圣人有历山、南薰、怀古、猗兰等操，伯牙受学于成连，而高山流水之音迄今传播人口。古今圣贤之精于琴者殆不可以屈指数也，其所以正心和性，端于斯琴有赖焉耳矣。圣贤不作，琴学遂亡。传之者，不由性以审音；学之者，多返古而自惑，良可慨也。愚性素疏慵，隐居泉石，名利不闻，诗礼艺学，虽则粗知，惟丝桐之妙，苦志究心，三十余年，方得乐随道化，趣从乐生，殆不知，琴之为我，我之为琴也。

❶《永安县志》，裘树荣修，雍正十二年本。

不遇知音，雅怀未副，遂遨游于云水之间，会谒高明，同倡斯道。间有鄙俗异论，江浙之分，爽玷古人高致，皆由授受错误。殊不知，圣贤琴学之精，得心应手，异地皆然也。愚甚为此虑，不揣薄劣昕夕，索诸圣源流、曲操、秘谱，精撰古意，对正音文理，明指要撮成，类名曰：杨氏正文对音捷要真传琴谱大全，梓行海内，以与诸同志者公之是谱。先于万历元年春，曾刻秣陵寓舍浔虚阁；今则校正重刻，复增新曲数十操。则前之未备者，益得其详；前之差谬者，始得其正。视旧刻不啻天壤矣。琴学其有传哉。噫！庄周凿轮，皆像神解师旷之调钟侯，知音者之在后也，学之者当求之谱外焉，斯可也。是为序。●

在同书“从授真传琴友姓名”中，开列17人，其中福建籍者6人，江西2人，浙江2人，河南1人，北京1人，陕西1人，湖广1人，徽州1人，南京1人，淮安1人。福建人最多。另据前中央音乐学院中国音乐研究所、北京古琴研究会《历代琴人传》，收有明代福建琴人30人，清代福建琴人48人，可见明清两代福建琴学之风盛行。

其二，在福建的许多县志、府志中都有关于“弦歌”的记载。据《漳州史迹》载：“西郊有西湖胜地，历代设有游乐场所。”后随时日变迁，地多填平，然该所传名为“百里弦歌”，一直流传至今。《漳浦县志》亦云：

县城东郊有“弦歌堂”，系宋元符元年建。庆元元年，县令叶志才重修，其子祐甫为记。

按，元符为北宋哲宗年号，元年即公元1098年；庆元为南宋宁宗年号，元年即公元1195年。宋时，漳城设于漳浦。由此可见，宋代漳属一带已流行“弦歌”，亦可作为“弦歌”传统源远

●引自《琴曲集成》第四册第255页。中华书局，1982年，北京。

寿县、颖上等地农村。每逢春节到元宵节，当地民间大闹花灯会，都要跳花鼓灯。

其起源说法不一。花鼓灯歌词中有“永乐皇帝传圣旨，传下圣旨玩红灯，玩出红灯散瘟气”，据此似可推断，花鼓灯至少在明代永乐年间（公元1403—1423年）就已流行。刊印于清乾隆六十年（公元1795年）的李斛《扬州画舫录》记载：

“康熙间（按：公元1662—1722年）裁乐户，遂无官妓，以灯节花鼓中色目替之。扬州花鼓，扮昭君渔婆之类，皆男子为之，故俗有好女不看春，好男不扮灯之训。”

可见清代，花鼓灯亦在扬州流行。关于花鼓灯的演出形式，在厉秀芝《真州竹枝词》引子中有如下记载：

“十五日上元节……龙灯外，俗尚花鼓灯。其前八人，涂面扎抹额，手两短棒，曰大头和尚，与戴方巾穿红绿亵曰戕公子者，互相跳舞。厥后曰连相、曰花鼓、曰候大娘、曰王大娘、曰渔婆、曰缝穷、曰风婆娘。凡女装者统曰‘包头’，其男装者曰瘸和尚、曰瞎道士、曰渔翁、曰补缸匠、曰花鼓老、相率串各戏文。于中择喉齿清脆者唱滚灯，所操皆本地时调，名‘翦翦花’，手执莲蓬灯，头顶小红凉蓬、曰猴子头，唱惟此脚色最多。旁有弹丝弦佐唱者，曰‘后场’。主人延之家，各出串毕，放赏，是时若干人者，皆在门内饮啖，独后一人，高戴白毡帽，反穿白羊皮挂，一手摇铃，一手持缴灯，曰王令子卖膏药，主人以所卖者不祥，屏之门外，此即昔所谓‘社火’也。世俗相沿，由来旧（应作‘久’）也。……成为高跷之戏，装各出戏文，下缚丈木于足，步出屋檐则又视花鼓一新。”

淮北花鼓灯的表演与上记载有许多相同之处。其中，扮女角的叫兰花、包头、锣上；扮男角的叫鼓架子、挎鼓、打鼓。一般

俗谚曰：昔有长滨大夫者，曾住那霸西村，今呼其地曰长滨，姓名未传。奉命入闽赴京，已效南京龙舟而回来，即五日造舟，竞渡那霸津，以祝太平也。由是，每年五月三日，乘龙舟者，必著白帷子，以泛于西海云尔。往昔有久米、那霸、若狭、垣花、泉崎、上泊、下泊等，爬龙舟数只。今有那霸、久米村、泊村，三只也。”此为长滨大夫说。

第三，《球阳》第五十三条《龙舟竞渡说》中，在列举前两种说法之后，还记载：“一说曰，南山王弟汪应祖，尝至南京入（国子）监肄业，时看龙舟竞渡于江心，甚慕之，已归本国，卜地于丰见，临江筑建一城，以为栖居焉，名之丰见城。此时，汪应祖效中华制法，创造龙舟。至初四日，各邑龙舟，必至城下，竞渡前江，以备呈览。至于今世，每年端午前一日，那霸、久米村、泊村，爬龙舟三只，必到丰见濑威部前，丰见城祝女恭祭品，以祈景福。龙舟人等，亦登津屋，向丰见濑以行拜礼，自此而始焉，云尔。然而，历世久远，莫从稽详焉。”此为汪应祖传来说。

然而，无论是三十六姓传来说，或是长滨大夫传来说、汪应祖传来说，都是从中国传到冲绳，并且都与纪念屈原有关。

但是在琉球，随着时代的变迁，划龙船的场合、划龙船的龙船数和划龙船的内容也有变化。

在划龙船的场合方面，除了以上所记载的在五月端午节作为民俗行事而举行之外，还作为招待册封使的重阳宴的节目内容之一，在册封使来琉球之后的旧历九月九日举行。这在胡靖《杜天使册封琉球真迹奇观》、张学礼《中山纪略》、徐葆光《中山传信录》、李鼎元《使琉球记》中都有记载。根据这些记载，至迟在杜三策作为册封使到琉球（公元1636年）的时候，划龙船就成了款待册封使的节目。此前的情况如何，因为册封使录中没有记

旧历五月二十四日至二十七日，傣族在泼水节。

在歌唱曲调方面，不仅汉族、苗族、傣族有不同的曲调，而且汉族的各地也都有不同的曲调。然而，共同的都是在举行祭江仪式，或者船靠岸休息时演唱。而在竞船紧张时，则仅用锣鼓敲打，统一节奏，鼓舞士气。

根据记载，琉球王朝时代的爬龙船与福建省的爬龙船有紧密的联系，为便于今后的进一步研究，在此，拟着重对福建“龙船歌”作简略介绍，以供参考。

和中国其他地方的“龙船歌”一样，福建的“龙船歌”也是在端午节祭江竞渡时演唱的一种民间习俗歌曲。《重纂福建通志卷五十五·风俗》载：“竞渡，楚人以吊屈原，后四方相承，遂为故事。闽俗尤重之。”据查，龙舟竞渡和龙船歌，在福建几乎各地都有，只是演唱场合、活动时间以及歌词、曲调略有差异。亦有内容与吊祭屈原无关的。其中，云霄、诏安的《龙船歌》、仙游的《龙鼓诗》较为突出，泉州的《采莲歌》也很有特色、

一、云霄《龙船歌》

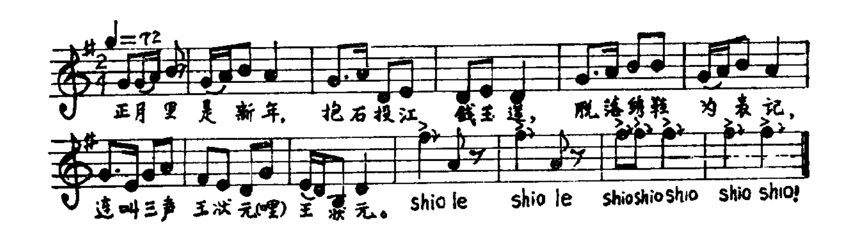
在云霄县上窖一带，世代相传，在竞舟之前，先要举行献江仪式，献江时舵手挥舞红旗，歌唱“龙船歌”，江中一唱众和，十分壮观。上窖的“龙船歌”分“献江歌”、“辞江歌”、“赏酒歌”。其中“献江歌”的音阶颇具特色，其全部音列为 f^1a^1 $^{\#}a^1b^1c^2d^2e^2f^2$，旋律中常有增四度音程出现。总的情绪是在苍劲有力之中，蕴含着悲愤、壮烈。

谱例273

献 江 歌

帮腔。演唱的曲调较为多样，有“十二个月”、“九侯岩”、“五月五”、“广寒宫”等。这些龙船鼓歌的帮腔都是“shio-e, shio-e,shio,shio, shio”，这种呼号，气魄宏伟壮阔，坚定有力，很能衬托船只前进的动势。现试举‘十二个月’曲调如下：

谱例275

龙船鼓歌：十二个月

三、仙游《龙鼓诗》

《龙鼓诗》是流行于仙游县枫亭镇、莆田县的东沙和惠安北部等地的一种习俗歌曲。

《龙鼓诗》的内容和以下历史传说有关：宋末宰相陆秀夫，忠宋不降元，抱太子帝昺逃至仙游县枫亭镇北门土城内佛水亭，与蔡日忠的女儿蔡荔娘成婚。后见国势已危，于三月三十日抱太子于崖山投海殉命。后来蔡荔娘又组织娘子军重举义旗报国。枫亭等地人民，于每年旧历三月三十日在江边借“留春”为名，击鼓演唱“留春歌”来悼念陆秀夫。“留春歌”演唱时，一领众和，曲调朴实、优美，唱时击鼓以伴，因此，当地群众命之曰“龙鼓诗”。

谱例276

龙 鼓 诗

调来歌唱。在岛袋盛敏氏《琉歌大观》[1]中，收录有《嘉谢手风节》、《恩纳节》、《长伊平屋节》、《谢敷节》、《边野喜节》、《金武节》、《作田节》等节歌208曲目，1380首歌词。其中，同名歌词最多的是《仲风节》，达123首，以下顺次是：《仲间节》64首，《仲村渠节》55首，《干濑节》50首，《述怀节》49首，《散山节》42首，《嘉谢手风节》30首，《恩纳节》25首，《金武节》25首，《东江节》23首，《早作田节》20首，《久仁屋节》18首，《谢敷节》17首，《七尺节》16首，《中城前节》15首，《瓦屋节》15首，《兄卡纳依节》15首，《仲顺节》14首，《特牛节》14首，《立云节》14首，《花风节》13首，《本散山节》13首，《作田节》12首，《子持节》12首，《伊计离节》12首，《长伊平屋节》11首，《扬作田节》11首，《首里节》11首，《池当节》11首，《白濑走川节》11首，《坂本节》10首，《小浜节》10首，《出砂节》10首，《晓节》10首，……等。一种曲目一首歌词的是41首，只占曲目总数的19.7%。

一曲多变运用，指的是一个曲调在运用过程中，为适应歌词所表现的感情、内容需要而进行变化，甚至衍化出了新的曲调。这种情况在《屋嘉比朝寄工工四》[2]、《安富祖流工工四》[3]、《野村流工工四》[4]、《五线谱琉球古典音乐》[5]、《八重山古典民谣全集》[6]中都得到了充分反映。据笔者初步统计，其中：

---

[1]株式会社，博荣社刊，1964年。

[2]《屋嘉比朝寄工工四》，原本藏琉球大学图书馆，冲绳县教育委员会，1989年3月发行。

[3]《安富祖流工工四》，宫里春行编纂发行，1962年9月初版。

[4]《野村流工工四》，野村流古典音乐保存会发行，1969年9月初版。

[5]《五线谱琉球古典音乐》，富浜定吉著，文教图书发行，1980年6月。

[6]《八重山古典民谣全集》糸洲长良著，音乐之友社发行，1974年4日。

四》（1962年9月初版发行）。

《野村流工工四》系指野村流古典音乐保存会《野村流工工四》（1969年6月25日初版发行）。

《五线谱琉球音乐》系富浜定吉先生《五线谱琉球古典音乐》（1980年6月发行　文教图书）。

《八重山古典民谣全集》系指糸洲长良先生编著的同名著作（1974年4月1日发行　音乐之友社）。

以上各栏所标罗马数字为卷本号码，阿拉伯数字为页码。

二、《屋嘉比朝寄工工四》中的同名曲的多种变体

冲绳三线古典音乐中的同名曲曲调变异的历史情况，可以从《屋嘉比朝寄工工四》谱本中得到部分了解。

如前所述，《屋嘉比朝寄工工四》是现存最早的一种工工四谱本。在该谱本中，有《立云节》2首，《百名节》3首，《高祢久节》2首。现分别考察如下。

（一）《高祢久节》

载于该谱本第九页，曲目名称均为《高祢久节》。从谱字看，前后两首均以本调子记谱；二者之间，总体形成上下四度的移位关系。谱中虽无节奏记号，但从现今流传的工工四谱本的同名曲曲谱亦可约略考察当时的节奏。下面是现今工工四谱本中的《高祢久节》、《扬高祢久节》与《屋嘉比朝寄工工四》中的两首《高祢久节》的工工四谱以及它们的五线谱译谱。

工工四谱

①现今工工四谱本《高祢久节》

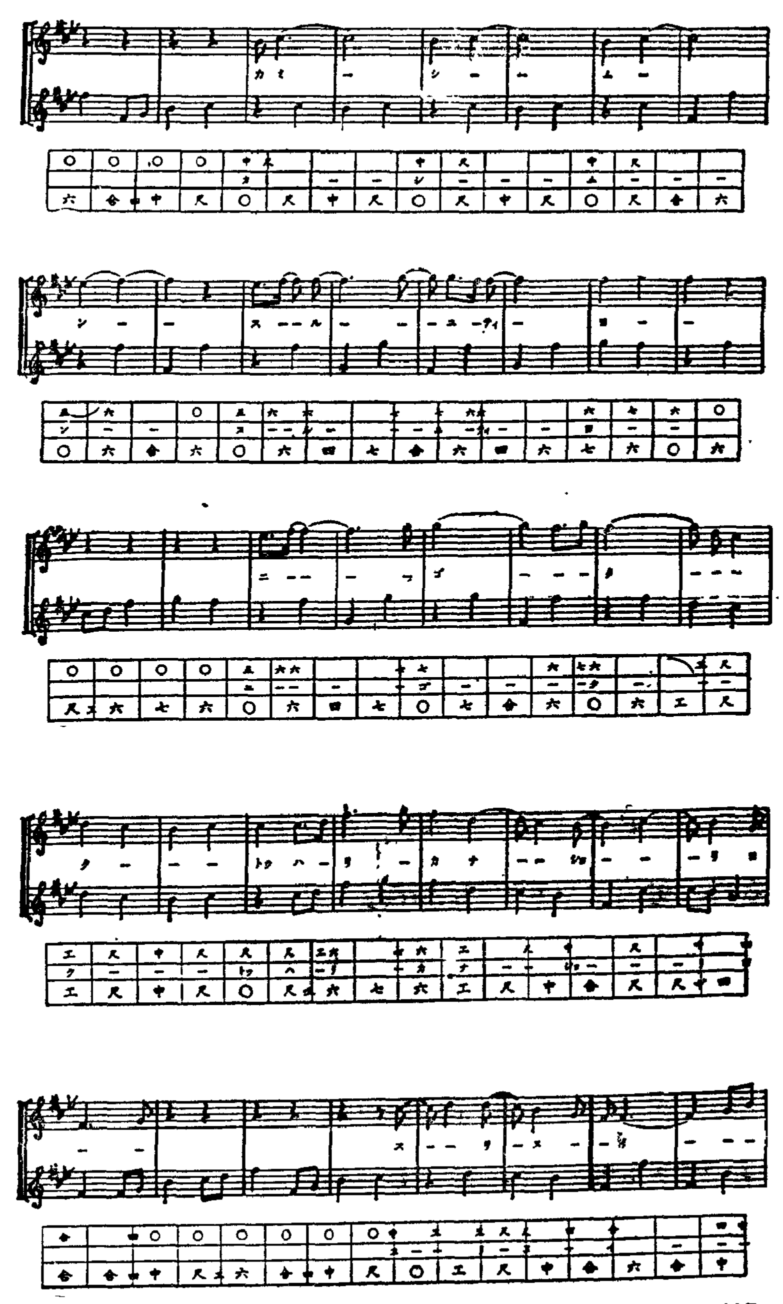
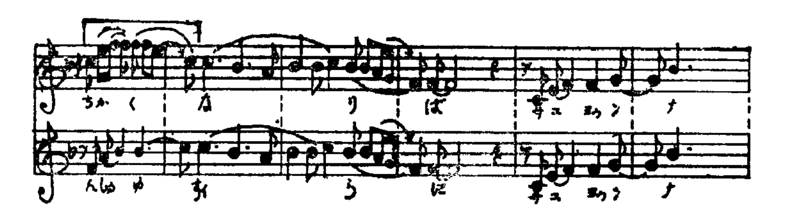
工尺工 上四老上 尺工老工尺工〇

②屋嘉比朝寄工工四《高祢久节（一）》

工尺合尺上尺工〇工尺工尺

③现今工工四谱本《扬高祢久节》

七六七〇　　七六七〇

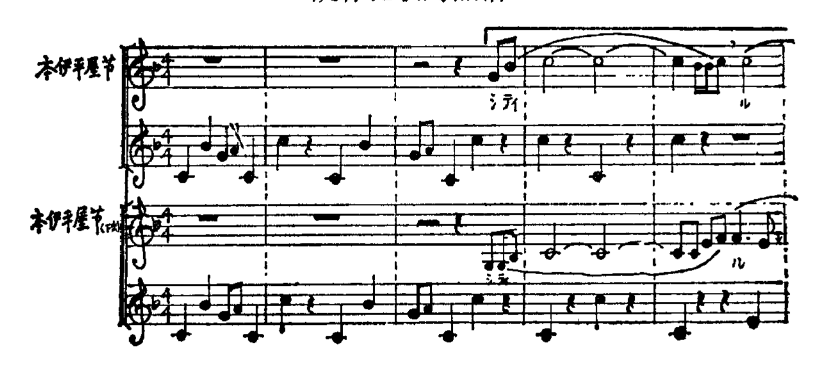
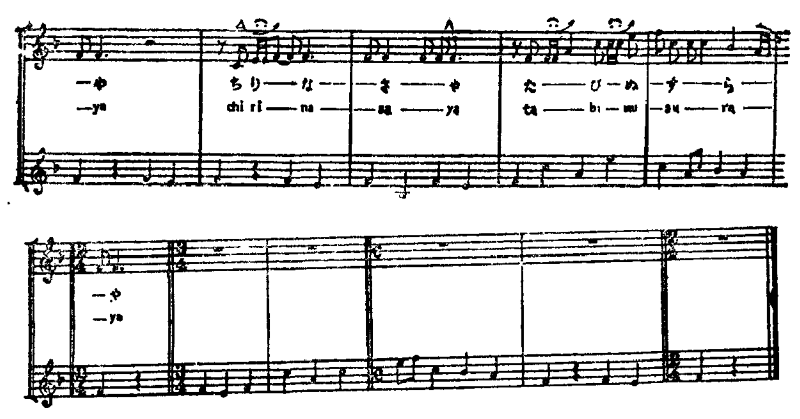


王耀华根据录音记谱

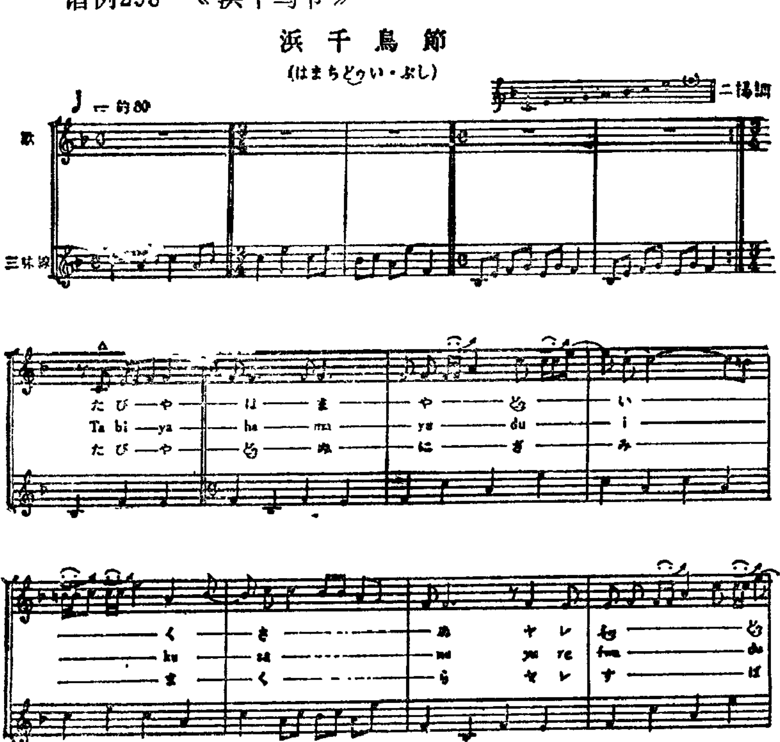
二、“下出”

“下出”就是在低音区起唱的意思。在冲绳三线古典音乐中，“下出”有两种情况：一是较为严格的低音区旋律移位，如《本伊平屋节（下出）》开关的旋律基本上是同名曲的低八度移位（见谱例291┌┐号处）；二是从较低的音区开始起唱，整个乐句回绕于中低音区，但与同名曲旋律并不构成严格的旋律移位关系，如《仲风节（二扬、下出）》歌唱的开头旋律，头五个音节的旋律骨干音似与《仲风节（二扬）》形成上下四度移位关系（见谱例292❶┌┐处），接下去的旋律就并不形成严格的移位关系，而是在中低音区作自由发挥（见谱例292❷┌┐处）。

（谱例291）《本伊平屋节》与《本伊平屋节（下出）》

旋律比较对照谱

引自富浜定吉《五线谱琉球古典音 乐》第368、369页

文教图书，1980，那霸

谱例298 《浜千鸟节》

在说唱音乐和戏曲音乐中，各种声腔、曲牌、板式都只是约定俗成的曲调框架，它们必须与一定的行当、人物、感情、唱词、字句相结合后，才能成为独立的音乐活体。因此，在戏曲唱腔中，有声腔、曲牌、板式、行当、人物、唱段、句、词、字等层次性的曲调变异，其中，每一层次的变异，都使唱腔对人物性格、气质、感情的表达更为深刻细致。

在民族器乐曲中，许多曲调在长期的演变中，被不同地域的不同乐种用不同乐器所演奏，出现了多种不同的变体，有些甚至于形成了庞大的乐目家族。

然而，在以上中国传统音乐的不同体裁形式的曲调变异之中，它们又有着共同的促成变异的成因，即：地域性变异、内容性变异、审美性变异、即兴性和偶然性变异。

其一，地域性变异。

不同地区的人民群众，在长期的社会生活中，形成了不同的音乐审美习惯和常用的音乐语汇，他们在演唱同一首民歌、戏曲曲调，或演奏同一首器乐曲牌时，往往用自己所惯用的音乐语汇来改造它，这就形成了同一曲调的地域性变化。如：同一首《茉莉花》，在江苏一带流行，旋律多大二度小三度的级进，成回绕曲线状，迂徐绵邈，委婉缠绵，含蓄内在；在河北一带流行的，则旋律跳跃活泼，情绪开朗热情，诙谐风趣。

其二，内容性变异。

在传统音乐的流传过程中，同一首曲调经常被填进不同内容、感情的歌词，为了适应新的内容、感情表达的需要，人们在演唱时往往对曲调的许多因素进行改造变化。如：《刨山芋》，原是一首表现劳动人民对劳动的热爱和歌颂内容的山西民歌，后半拍起唱与切分相结合的节奏型，以四度、五度、七度、八度跳进为特点的旋律进行，富于生活化的感叹衬词的运用，使乐观主

冲绳三线古典音乐中，《高祢久节》与《扬高祢久节》的变换，和闽西十班《正金钱花》与《反金钱花》的变换，在音乐现象上是相似的。《散山节》与《本散山节》、《东江节（本调子）》与《东江节（二扬调子）》、《芋之叶节》与《扬芋之叶节》、《大浦越路节（二扬）》与《大浦越路节（本调子）》、《扬古见之浦节（一扬）》与《古见之浦节（二扬）》之间的变换，则和《正粉红莲》与《反粉红莲》的变换关系有某些相似之处。

然而，以上这些都只是音乐现象上的相似，直接的内在必然关联问题，尚需待其他证据的发现。

（二）音乐美学观方面的考察

冲绳三线音乐与中国传统音乐在创作方式“一曲多变运用”方面相关联的直接原因，笔者认为应当从东方民族所共同的以“写意为主”的音乐美学观去寻探。

东方民族音乐素以“意”的深远为重，注重情感、意趣、想象的寄托，而不单纯追求声音的“美”，所谓“情者，古人作歌之感，有是情斯有是声，声情俱肖，乃为有曲”。而听乐者，虽听之以耳，却重在以心意听之。否则，“唯作者穷巧极工，不遗余力，是故语尽而意亦尽，词竭而味索然亦随以竭”。因此，它在表现上不拘泥于对“实”、“物”的模仿和再现，力戒“假外物，而失内真”，为了“意足”可以“笔简”，为了“得意”可以“忘形”。在东方民族的观念中，世间的各种情感是不可能描绘尽净的。“人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽。”因而在传统音乐中可以用最简炼的形式“写其大意”，以塑造音乐的程式。中国明代的王骥德在《曲律·杂论第三十九上》中对戏曲音乐如何为“意”所用做了精辟的阐释：“剧戏之道，出之贵实，用之贵虚，……以实而用实也易，以虚而用实也难”。总之，生

调，编配乐器，进行演唱、演奏活动等，起了重要作用。唐代大乐署、鼓吹署、教坊和梨园等庞大的音乐机构的设置，既是音乐艺术繁荣发展的标志，也为音乐人材的管理、培养作出了重要的贡献。如：大乐署就是属于太常寺的一个管理雅乐、宴乐的机构。里面有若干位担任教学的乐师。乐师们的成绩，每年要经过一次考核，分别评定为上、中、下等；满了十年又要经过一次大的考核；根据考核的成绩而决定职位的升、降或除名。此外，对于学习音乐的"音声人"、"大部伎"、"小部伎"，以及《燕乐》、《坐部伎》、《立部伎》、《雅乐》等，都有一定的学习要求和训练考绩制度。这些机构和制度对音乐水平的提高产生了积极的影响。

在古代的冲绳，琉球王朝的音乐、礼法，始传于公元1392年闽人三十六姓的迁涉。据《球阳卷一·察度王》第46条载：

太祖赐闽人三十六姓

王遣使入贡时附疏言：通事程复、叶布尹二人，以寨官兼通事，往来进贡服劳居多，乞赐职加冠带，使本国臣民有所仰止，以变番俗。太祖从之。更赐闽人三十六姓。始节音乐，制礼法，改变番俗，而致文教同风之盛。太祖称为礼义之邦。❶

此后，伴随着儒家思想对琉球王朝的影响，儒家音乐思想也被琉球王朝的宫廷、庶民、乐师所接受。如：写于尚穆王三十八年（公元1789年）的《弦声之卷》就有如下记载：

夫我朝天长地久，神代之风长传，君君、臣臣、父父、子子，四民乐业，路不拾遗，夜不闭户，平野千里遍歌声。❷

由此可见，在当时琉球人的观念中，音乐艺术也是以"教化"功能为主，作为造就"君君、臣臣、父父、子子"社会秩序的一

---

❶《球阳（原文》第162页，角川书店，1974年，东京。

❷转引自富原守清《琉球音乐考》第218页，冲绳书籍株式会社，1934年，那霸。

教育的艺能亦贯穿着忠孝节义内容，以中国儒家所推崇的忠臣朱买臣、孝子孟宗、节妇王春娥、明君周文王、贤人姜尚为歌颂对象，使青少年学生在艺术的感化中树立起行为规范的楷模。

在三线歌唱中，也许是由于受到孔子编定《诗经》的方针的影响，所以，内容更为多样，既有直接宣扬儒家伦理道德的作品，也有一般的抒怀咏叹之作，还有男女情思恋慕感情的抒发。

中国儒家始祖孔子在《论语·为政》中指出："诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪。""思无邪"原是《诗经·鲁颂·駉》中的一句，孔子借它来说明《诗经》的全部思想内容的特点。在此，"无邪"是"归于正"的意思，也就是说，诗三百篇的思想内容都是符合于孔子所主张的政治道德原则的，都是正而不邪的。但是，实际上其中的内容是很复杂的，既有属于"归于正"的"雅言"，也有不少是与之截然相反的"不正"之作。对此，顾炎武在《日知录》有过评论，指出：

> 孔子删诗，所以存列国之风也。有善有不善，兼而存之。犹古太师陈诗以观民风，而季札听之，以知其国之兴衰。正以二者之并陈，故可以观，可以听。世非二帝，时非上古，国不能使四方之风，有贞而无淫，有治而无乱也。文王之化，被于南国；而北鄙杀伐之声，文王不能化也。使其诗尚存，而入夫子之删，必将存南以系文王之化，存北音以系纣之风，而不容于没一也。是以桑中之篇，溱洧之作，夫子不删，著乱本也。淫奔之诗，录之不一而止者，所以志其风之甚也。……选其辞，比其音，去其烦且滥者，此夫子之所谓删也。后之拘儒，不达此旨，乃谓淫奔之作，不当录于圣人之经。是何异唐太子宏，谓商臣弑君，不当载于春秋之策乎？[1]

[1]顾炎武《日知录》卷三"孔子删诗"条。

歌道要法

歌唱之道为人之常情，此乃自古以来不变之事。歌为永远之声，贯连东西之语言。我朝对唐土日本，自昔以来以宫廷式宴之歌唱为可堪夸之事。由是，受吾师之传，为后世之学习歌唱者，不顾卑言，姑且记之。

歌唱时，需形容端正地持拿三味线。心中浮现歌词之情，以准确的旋律歌唱，使其感情自然而然地表现于声音。此即深悟曲情也。浅学者以娇柔造作之吟色来动人，此乃浮薄事，识者贱之。

当流之祖屋嘉比先生常对诸弟子云：学歌之道无他，唯戒自满骄傲。尚有：声音美而聪明者少有成功者，盖因声音美者常被无智之辈所赞誉，以为无过我者而自满；或依赖于自己之小聪明而不深究，依赖于声音之美而不悟曲节之意，不重视师传。轻视师之传授者，自以为是地歌唱，故，歌唱弹弦均恶癖屡出，识者当为之颦蹙。仅声音过人而曲节不全者，必定无人尊崇之，此乃村夫野人亦有声音过人者也。物必有则，此即歌法之所以也。不知曲节之理，徒然浅尝辄止而足，实乃可惜。天资不甚聪明者，刻苦精励，受师之十分传授而不满足，加之自身顿悟，渐次向上，终得以极堂奥之精深。此乃初学者上达之关键也。有志于歌唱者当谙此理。

歌唱时，心神不可松懈。歌唱三味线之际，若不留神，或则曲节错误，或则忘却歌句，未有全曲能无误而歌唱至终者。唯留神歌唱者，能自得其妙。此歌唱之要诀也。《茶屋节》以上之曲目，若不留神而歌，难以全曲而终。其中，《长谢武名节》、《仲节》，若不留神歌唱，也往往错误，稀有全曲歌唱而终者。故，不仅禁止出神，学歌者非用心不

可。（安富祖正元述）[1]

从以上文字看，大致包括两层意思：深悟曲情、力戒自满。

一、深悟曲情

在《歌道要法》原文中，日语汉字写作“节情思入”。“节”是曲调、旋律的意思；“情”是感情；“思入”的意义是沉思、深思。因此，“节情思入”就是对乐曲的感情要有深刻的思考，简而言之，即“深悟曲情”。安富祖氏以此为歌唱三味线之第一要旨。为达此要求，在歌唱姿势方面，需形容端正地持拿三味线。歌唱时，在充分理解歌词内容的前提下，脑际浮现歌词感情，以准确的旋律歌唱。此中，尤重自然，而力戒娇柔造作，若以娇柔造作的歌唱来动人者，则属浅学，为识者（内外人）所贱之。同时强调，歌唱时必须留神用心。

在中国古代乐论中，对音乐产生于人的感情，歌唱者必须深刻领悟乐曲感情，表达乐曲感情，多有论述。

公孙尼子等人在《乐记·乐本篇》中，对音乐是人的感情之使然，作了论述。指出：

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音[2]。

白居易在诗中，吟咏了歌唱者必须表现感情。

古人唱歌兼唱情，今人唱歌惟唱声。

欲说向君君不会，试将此语问杨琼[3]

[1]据富原守清《琉球音乐考》第231～233页翻译（冲绳书籍株式会社，1934年，那霸。

[2]中央音乐学院中国音乐研究所《中国古代乐论选辑》第21页，中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班，1962年，北京。

[3]《白氏长庆集》卷五十一，商务印书馆《四部丛刊本》。

贯串其中，务求酷肖”，均与安富祖氏“心中浮现歌词之情，以准确的旋律歌唱，使其感情自然而然地表现于声音”，有异曲同工之妙。

在中国古代论著中，亦有对歌唱、鼓琴的姿势的要求。如王阳明（1472—1528）在《教约》中指出：

凡歌诗，须要整容定气，清朗其声音，均审其节调，毋躁而急，毋荡而嚣，毋馁而慑。久则精神宣扬，心气和平矣❶。

扬表正（活动年代在1585年前后）在《弹琴杂说》中云：

如要鼓琴，要先须衣冠整齐，或鹤氅，或深衣，要知古人之象表，方可称圣人之器；然后与水焚香，方才就榻，以琴近案，座以第五徽之间，当对其心，则两方举指法。其心身要正，无得左右倾欹，前后抑合，其足履地，若射步之宜❷。

这些姿势要求，与安富祖氏对手持三味线须“形容端正”的规定十分相似，只是更为详细具体而已。如杨表正在《弹琴杂说》中对左眼神、右眼神、左手、右手、指甲、甲肉、手势、力度、手法等，均有明确要求。究其原因，则于最后结语中得以明言。

务要轻、重、疾、徐，卷舒自若，体态尊重，方能与道妙会，神与道融。故曰：“德不在手而在心，乐不在声而在道，兴不在音，而自然可以感天地之和，可以合神明之德❸。”

其目的仍为以体态尊重得中和之乐，感天地之和，合神明之德。

---

❶《王文成公全书》（辑录）。转引自文化部文学艺术研究院音乐研究所编《中国古代乐论选辑》第276页，1981年，北京。

❷❸文化部文学艺术研究院音乐研究所，北京古琴研究会编《琴曲集成》第四册第264页，中华书局，1982，北京。

记清，即要看谱上笛。略能记忆，即想再排二支，此套未完，又想新曲。如此学法，焉能尽善？且转眼即忘，必至一生之曲，并无一套完全者。切宜戒之。

按谱自读

此颖悟者之病。略解工尺之高下，即谓无须口授，自己持曲按读，于细腻小腔，纤巧唱头，不知理会，纵能合拍，不过背诵而已。甚至有左腔别字，缺工少尺之处，罔不自觉。而于曲情字眼，节奏口气，全然未讲，不知有何意味？

不求尽善

……

自命不凡

亦人之通病。恃自己声音稍胜于人，加以门外汉赞扬，个中人事故，遂真觉此中之能事毕矣。其实并未入门。此等人，于人之长处，必漠不关心，己之短处，更茫不自解。又复逢人技痒，不肯藏拙，从此学尽词山曲海，永无进境，实为可惜！[1]

《顾误录》为清代王德晖、徐沅澂合著。王德晖字晓山，山西太原人，著有《曲律精华》；徐沅澂字惺字，北京人，编有《顾误》。两书均未曾刊行。公元1851年，二人相遇于北京，以同道知音，各出手稿，互相参校，合为一书，标名作《顾误录》。上引“学曲六戒”为其中一节。从其文字看，安富祖氏对歌唱者易患毛病的论述，与之颇有相通之处，尤其对“颖悟者”的“贪多不纯”，“无须口授”，“不知理会”，“不求尽善”，“自命不凡”的通病的分析，二者之间不仅在内容上相通，而且有些词句亦不谋而合，如：“恃自己声音稍胜于人，加以门外汉赞扬，

[1]《顾误录》“学曲六戒”，《中国古典戏曲论著集成》第九集，中国戏剧出版社，1959年，北京。

后 记

历时四年的《三弦艺术论》写作总算告一段落了。说它告一段落，是因为本书若要名符其实，还应包括另外两卷：东南亚的三弦及其音乐，日本本土的三味线及其音乐。可是由于某些条件的局限，目前或则尚未接触，或则研究尚待深入，所以，这部《三弦艺术论》只能暂以三卷本而搁笔，尚有两卷，留待我之未来，或我之来者。

此时，一股感激之情油然而生。

我之走上音乐道路，并能有今天，首先应该感激的是祖国、制度、领导和时代。我常想，如果没有这些，一个山里的孩子能到福州学习音乐吗？学习以后能否留在大学工作呢？更何况远涉重洋去进行中国音乐与日本琉球音乐之比较研究。

到了福州，是学校里的老师、同学为我伸出援助、爱抚之手。带我踏进民族音乐研究大门的是中国音乐研究所的李佺民先生。领我走上中琉音乐比较研究路途的是以吕骥先生为首的中国音乐家协会领导。推荐我到日本进行一年研究的是日本艺术院院士团伊玖磨先生、日本东洋音乐学会会长岸边成雄教授、中国音乐家协会名誉主席吕骥先生。于1986年8月至1987年7月的一年期间给我以经济援助，使比较研究计划付诸实施的是日本国际交流基

金会。在本课题研究中给我以各种支持的是国内民族音乐学术界的前辈、同行(上卷之中尚有诸多赐稿者)和日本（尤其是冲绳）艺能界与其他各界的朋友们，以及福建省教委科研处、福建师范大学领导和音乐系领导。力荐本书出版的是吕骥先生、黄翔鹏研究员、李业道编审。为本书提供出版奖助的是日本国际交流基金会。在百忙中为本书赐序的是吕骥先生、黄翔鹏研究员、岸边成雄教授、当间一郎先生。在本书出版过程中付出了辛勤劳动并提供了大力支持的是海峡文艺出版社的领导和编辑，尤其是林正让社长、陈小培副主编、唐小燕、吴昌钦等编辑。余如，在我的日常工作、生活、教学和学术生涯以及出国活动中，都曾得到大批无私奉献者的支持和帮助。

谨此，对以上前辈、同仁、朋友、单位、部门，奉上心香一瓣，致以深挚谢忱。

王耀华

1991年8月21日福州花香园寓所

图22。清代《庆丰图》中的说唱
图23。清代《妙峰山进香图》的说唱场面
图24。清代杨柳青木板年画《词演取长沙》
图25。清代《北京民间风俗百图》中的唱大鼓书图
图26。清代杨柳青年画《十不闲》
图27。清人绘《金瓶梅词话》插图
图28。清代《康熙庆寿图》
图29。明代竹制笔筒雕刻乐舞图
图30。泉州开元寺弹三弦伎乐飞天
图31。清代《盛世滋生图》
图32。盲歌图
图33。三弦构造图
图34。彝族小三弦
图35。彝族中三弦
图36。彝族大三弦
图37。垤施三弦
图38。白族龙头三弦
图39。拉祜族三弦
图40。纠鲁布
图41。迪塔(基诺三弦)
图42。傈僳族三弦
图43。景颇族三弦
图44。苗族三弦
图45。穆打
图46。打胆
图47。三弦谱式天干谱
图48。天干谱三弦谱字、指位图
图49。《雁儿落》谱字指位与实际演奏指位对照图
图50。谱字所示音位与实际演奏音位对照图

谱例50。郿鄠戏《越调(硬)》
谱例51。河南大调曲子《打雁》
谱例52。昆曲唤头
谱例53。昆曲钻头
谱例54。昆曲合底板
谱例55。昆曲做头
谱例56。江南丝竹《六板》原谱
谱例57。江南丝竹《花六板》变化谱
谱例58。江南丝竹《花六板》三弦谱
谱例59。江南丝竹《中花六板》总谱
谱例60。福建南曲《梅花操》片段
谱例61。福建南曲三弦、琵琶谱例
谱例62。福建南曲三弦、唱腔、洞箫谱例
谱例63。潮州三弦二四谱例
谱例64。潮州音乐谱字音高
谱例65。潮州音乐基本谱与加花变奏例
谱例66。潮州音乐减花例
谱例67。潮州音乐长音奏法例
谱例68。潮州音乐各种变奏谱例
谱例69。潮州音乐"企字法"
谱例70。潮州音乐《寒鸦戏水》
谱例71。广东汉乐《出水莲》
谱例72。广东音乐加冒头例
谱例73。广东音乐加花例
谱例74。广东音乐企字花音例
谱例75。广东音乐三回辅助音例(一)
谱例76。广东音乐三回辅助音例(二)
谱例77。广东音乐回应花音
谱例78。广东音乐《银河会》

谱例136。年青按司出羽手事（二）
谱例137。本调子定弦
谱例138。一扬调子定弦
谱例139。二扬调子定弦
谱例140。三下调子定弦
谱例141。本调子音列
谱例142。一扬调子音列
谱例143。二扬调子音列
谱例144。三下调子音列
谱例145。升降变化记号
谱例146。小音符时值
谱例147。《恩纳节》工工四
谱例148。《恩纳节》五线谱
谱例149。大昔节《十七八节》曲谱
谱例150。《嘉谢手风节》曲谱
谱例151。《扬口说》曲谱
谱例152。湛水流《作田节》
谱例153。安富祖流《仲风节》
谱例154。野村流《仲风节》
谱例155。唐船节
谱例156。宫古托卡尼
谱例157。托卡尼阿也库
谱例158。丰年的库依恰
谱例159。丰年之歌
谱例160。民歌《正月的阿也库》
谱例161。三线歌《正月的阿也库》
谱例162。鹫之鸟“用达”
谱例163。鹫之鸟节
谱例164。鸠间“用达”

艺干部训练班）

杨景贤、吴明馨《三弦学习资料》（中央人民广播电台乐团　1954年12月初稿、1956年4月整理）

程午加编著《月琴、秦琴、三弦》（上海文艺出版社　1959）

张祖边、李园编写《怎样弹三弦》（江西人民出版社　1959）

闵季骞编著《三弦弹奏法》（上海文艺出版社　1959）

王文风编著《三弦弹奏法》（山东人民出版社　1975）

陈天国编著《三弦演奏法》（广州音专民乐系　1979）

李凤山、张棣华编著《三弦演奏法》（陕西人民出版社　1983）

周润明、王志伟编著《三弦基础知识》（中国广播电视出版社　1984）

王振先编著《三弦练习曲选》（人民音乐出版社　1987）

陈天国编订《广东民间三弦曲集》（星海音乐学院油印本）

爱新觉罗毓峘三弦传谱、谈龙建整理《清故恭王府音乐》（人民音乐出版社　1988）

杨放、周震崧、夏鼎、聂思聪记录整理《张老五小三弦曲集》（云南艺术学院音乐系编　云南音乐舞蹈家协会印　1962）

曾刚编《迷胡牌子音乐》（音乐出版社　1962）

中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班《说唱音乐》（1963年内部印刷）

连波编著《弹词音乐初探》（上海文艺出版社　1979）

河南省戏曲工作室编《大调曲子初探》（1983年4月印刷）

甘涛《江南丝竹音乐》（江苏人民出版社　1985）

张长兴编《东路迷胡唱腔及伴奏》（长安书店　1958）

洪滔、贾古等搜集整理《湖南民间乐曲选》（湖南人民出版社　1978）

高景池传谱、樊步义编《昆曲传统曲牌选》（人民音乐出版社　1981）

马玉玺编、吴春礼校订《京剧传统曲牌选》（人民音乐出版社　1982）

俞振飞《振飞曲谱》（上海文艺出版社　1982）

杨荫浏、曹安和《北西厢弦索谱》（音乐出版社　1962）

福建省群艺馆、泉州南曲研究社、厦门南乐研究会《南曲选集》（福

九学会联合冲绳调查委员会《冲绳·自然、文化、社会》（弘文堂 1976）
喜舍场永珣《八重山古谣》（冲绳时报社 1970）
喜舍场永珣《八重山民谣志》（冲绳时报社 1967）
喜名盛昭《冲绳和中国艺能》（希路其社 1984）

（三）辞书

冲绳时报社《冲绳大百科辞典》（1983）
吉川英史监修《邦乐百科词典》（音乐之友社 1984）
真荣田义见、三隅治雄、源武雄编《冲绳文化史辞典》（东京堂 1972）

（四）音乐、艺能研究著作

田边尚雄《日本音乐史》（东京电机大学出版部 1963）
田边尚雄《三味线音乐史》（创思社 1963）
岸边成雄《东洋的乐器及其历史》（弘文堂 1948）
吉川英史《日本音乐的历史》（创元社 1965）
小泉文夫《日本传统音乐的研究》（音乐之友社 1958）
小泉文夫《民族音乐研究笔记》（青土社 1979）
NHK乐团《日本与世界的乐谱》（日本放送出版协会 1974）
山内盛彬《琉球音乐艺能史》（民俗艺能全集刊行会 1959）
山内盛彬《琉球王朝古谣秘曲之研究》（民俗艺能全集刊行会 1964）
富原守清《琉球音乐考》（冲绳书籍株式会社 1934）
池宫喜辉《琉球艺能教范》（月刊冲绳社 1987）
照屋宽善《冲绳的古典艺能》（第一书房 1989）
安里盛市《冲绳的歌三线》（一茎书房 1990）
波平宪祐《湛水流初探》（三星印刷 1980）
矢野辉雄《冲绳舞蹈的历史》（筑地书馆 1988）